BUCHKUNST

von FELIX POPPENBERG

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD MUTHER

MARQUARDT & Co GMBH · BERLIN

·EX·LIBRIS·

M&Co

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

SIEBENUNDFÜNFZIGSTER UND ACHTUNDFÜNFZIGSTER BAND

Published Oktobre 20, 1908.
Privilege of Copyright in the United States reserved under the act approved March 3, 1905 by Marquardt & Co. in Berlin.

SÄMTLICHE RECHTE VOM VERLAGE VORBEHALTEN.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/buchkunst00popp

FRANZÖSISCHER BUCHTITEL DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

von Marillier

DIE

KUNST

HERAUSGEGEBEN·VON

RICHARD MUTHER

BUCHKUNST

VON

FELIX POPPENBERG

MIT ZAHLREICHEN VOLLBILDERN, ZUM TEIL
IN TONDRUCK UND VIELEN VIGNETTEN
:: :: :: :: UND ZIERLEISTEN :: :: :: ::

MARQUARDT & Co., Verlagsanstalt, G. m. b. H., BERLIN

IM PLANTINHAUS ZU ANTWERPEN genießt man die Atmosphäre erlauchter alter Buchkultur.

Breitgewundene Treppen führen auf und nieder zu schattenkühlen Räumen. Im Hof mit seiner Brunnenlaube und den verbleiten, rundscheibigen Fensterwänden, klettern grünverrankt uralte Weinstöcke am Gemäuer, und drinnen in der Werkstatt stehen uralte Druckstöcke, Pressen und Kästen mit edel geschnittenen Lettern. Arbeitsraum und Wohnung, Beruf und Leben sind eng, behaglich, vertraut verbunden. An Dürers Gehäus des heiligen Hieronymus erinnert das Studio des Hausherrn mit den Butzenscheiben, dem ehrwürdigen Pult und dem säuberlich geordneten Gerät.

Im oberen Stock liegen die Familienzimmer. Lieblich unregelmäßig sind sie, mit Galerien und Stufen, mit niedriger gezogenen Decken zu innigerer Beschaulichkeit. Hoch und geräumig aber streckt sich die Bibliothek, mit Pergamenten und Folianten bis zur Decke bestellt. Auf den Regalen stehen alte

Erdkugeln, und wuchtige Plattentische und tiefes Gestühl laden zu kontemplativer Einkehr.

Man fühlt hier den Lebenszusammenhang zwischen Büchern und Menschen. Patriziertum und Humanismus wurden hier eins.

Ein feiner sinnvoller Einfall war's, der in diesen alten Kulturrahmen 1904 eine Versammlung von Zeugen der jungen Buchkultur aller Länder berief.

Vergangenheit und Gegenwart grüßten sich hier verehrend in der gleichen Liebe zum Buch.

Die Ausstellung, die damals hier geboten wurde, hatte ein Anrecht darauf, Plantin-Gastfreundschaft zu genießen, denn ihre Schaustücke erwiesen sich der Ahnen würdig.

DIE KINDERKRANKHEIT DES ÄUSserlichen „Buchschmucks“, der Tapezierer - Kunststücke, des willkürlich wuchernden Vignettenunkrauts bei Vernachlässigung des Buchganzen scheint jetzt in der Hauptsache überwunden. Was Morris in England eingeleitet und mustergültig vorgebildet, das Buch als eine geschlossene in all seinem Detail organisch erwachsene Einheit, als ein Stilwerk (wobei es gar nicht auf die spezielle Stilart ankommt) zu vollenden, das gilt heut überall und in Deutschland nicht zum wenigsten als Ziel. Und bedeutungsvoll dafür ist, daſs es jetzt auſserordentlich gelungene Bücher gibt, die ihre Schönheit nur im Papier, den Buchstaben, dem Satzbild suchen und auf die sekundäre Dekoration mit Leisten und Schluſsstücken verzichten: Buchkunst ohne Buchschmuck.

In solchem Geist und solcher Auffassung begegnet sich alte und junge Buchkultur. Mit den Augen des Verstehers, nicht des stumpfen Nachahmers, werden jetzt die Drucke guter Vergangenheitsepochen angesehen

und ihr Wesen erfaſst. Sichere und klare Erkenntnisse ergeben sich:

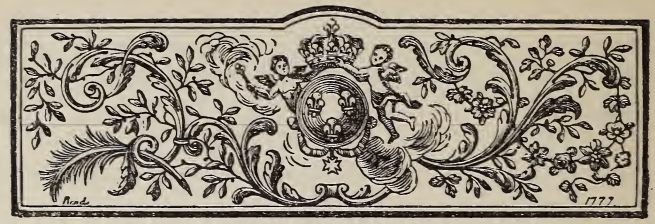
Diese Drucke sollen nicht Muster zu einem gedankenlosen äuſserlichen Kopieren sein, nicht Modelle zu einem archaistischen Mummenschanz der Ornamente, wie es die Renaissancemöbel für die jetzt glücklich verflossene Cuivrepoli-Periode waren; sie sollen vielmehr als ein Gesamtkunstwerk in der gelungenen Proportion aller ihrer Schmuckfaktoren eine Lehre verkünden, die Auffassung zeigen, aus der eine in allen Teilen harmonische Buchgestaltung hervorgeht.

Diese Drucke sind mustergültig in erster Linie durch das künstlerische Gewissen, das ihre Dekoration überwacht hat, das mit peinlichstem Taktgefühl darauf achtete, daſs Lettern und Bildwerk von der gleichen Rasse sind, daſs das Illustrative keine untergeordnete Beigabe, sondern auf demselben Stamme gewachsen wie die Buchstaben, daſs der Buchschmuck ein Flächenschmuck, daſs das Satzbild, das schwarz-weiße Rechteck, auch ohne jeden Zierat, lediglich durch die geschlossene Einheit, durch das kräftige Maſs der Buchstaben, durch die richtige Einordnung in dem weiſsen Rahmen des Randes eine ästhetische Wirkung übt. Diese für den, der sie einmal erkannt, so selbstverständlichen Dinge muſsten modernen Augen erst wieder neu geschärft werden.

Denn das Gefühl dafür ward in den Jahren, da die

„Prachtausgaben" schlimmsten Angedenkens dominierten, furchtbar abgestumpft.

In solchem Sinne, nicht um eine historische Abhandlung zu geben, sondern um anzuschauen, den Blick zu üben, wollen wir vor der Inspizierung der dekorativen Gegenwartsbestrebungen uns etwas in den Büchereien der Vergangenheit umtun und ihren Schmuck zu uns reden lassen.



ZUM VERSTÄNDNIS DER FRÜHEN Drucke gehört ein Blick auf die Handschriften des Mittelalters. Sie sind für jene die dekorativen Vorbilder. Diese Manuskripte befolgen alle schon jene Schönheitsgesetze, die dann für den Druck maſsgebend werden. In erster Linie ist vollkommen die einheitliche Flächenwirkung ausgeprägt. Geschlossen steht das Buchstabenrechteck als festgefügte Wand auf der Seite; die Schrift im Charakter der Gotik, spitzig, eng gegliedert, bildet ein ornamentales Ganzes. Das Zierat wird vornehmlich durch das reich und liebevoll ausgemalte Initial bestritten, an das sich wie an einen schützenden, festwurzelnden Eckstein eng das Textgebäude schmiegt. Wie Ausläufer schmückenden Rankenwerkes gehen Winden und Blättergezweige vom Initial aus, über die Seiten und Ränder, und treiben darauf ein leichtes Spiel.

Diesen künstlerischen Charakter voll zu wahren, bestrebten sich die ersten Drucker. Um nicht unvollkommenen Schmuck zu geben, lieſsen sie den Raum

Beispiel eines Satzbildes mit Initial aus dem Psalterium

für Initialen, Leisten und Schmuckstücke frei, damit sie von den Malern illuminiert würden. Gutenbergs zweiundvierzigzeilige Bibel von 1455 zeigt die köstliche Wirkung solcher mit feinstem Takt abgestimmten farbig beleuchteten Schriftflächen.

Trotz der Doppelfaktoren, der geschnittenen Lettern und der gemalten Zierbuchstaben, ist ein völlig organischer Eindruck erzielt. Alles Dienen an einem Werk geschah in jenen Zeiten, waren auch noch soviel Hände dabei tätig, aus einem Geist.

Diese nachträgliche Zierung des mechanischen Druckes durch künstlerische Handarbeit hat sich sehr lange erhalten. Es war wohl der Wunsch, dem durch die neue Erfindung zum Allgemeingut geworden Buch für verfeinerte Geschmacksmenschen den Reiz des Persönlichen zu erhalten. Einem künstlerischen Gefühl entsprang das, nicht technischem Mangel, denn schon 1457 finden wir in dem Psalterium Fusts und Schöffers von Holzstöcken hergestellte Initialen in zweifarbigem Druck.

Typographisch ist dies frühe Dokument von erlesenstem Reiz. Die Buchstaben, die grofsen Missaltypen völlig im Charakter der Handschrift, tief und satt im weichen Grunde liegend, und die Initialen voll Gröfse des Entwurfs und vollendetstem Stilgefühl in der Raumeinteilung.

Sehr bemerkenswert ist, wie sich die Illustrationen zum Text verhalten. Sie geben sich nie als Separatbeilage, nie als etwas Selbständiges. Sie wollen das Buch nicht begleiten, sondern zu einem organischen Schmuck mit ihm verwachsen, aufgehen in der dekorativen Einheit des Flächenbildes. Druck- und Bildtype, beide in Holz geschnitten, sind sich eng verwandt in ihrem kräftig geführten Umrifs. Sie wirken wie Worte der gleichen Sprache. Die Form dieser Sprache ist in den ersten Drucken, den Inkunabeln, natürlich die Gotik.

Am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wandelt sich diese Form. Die Vorstellungen der Renaissance kommen nach Deutschland und erhalten hier ihre

charakteristische Ausbildung. Die gotischen Spitzen und Ecken runden sich breiter, aus der Kanzleischrift entwickelt sich die breite schweifige Fraktur. Das erste mit diesen Lettern gedruckte Buch ist der Teuerdank. Diese Fraktur in schöngesetzten, mannigfach verschlungenen Federzügen bedeutet den Anfang der „Deutschen Schriften". Sie hat Dürerstil, und Albrecht Dürer hat sie selbst viel verwendet und auch selbst Frakturschriften entworfen. Diese Teuerdankfraktur ist übrigens ein lehrreiches Beispiel, wie die Schrift rein an sich als Ornament, als Buchschmuck wirken kann.

Für die Werke in lateinischer Sprache übernahm man aus Italien die Antiqua.

Die Teilnahme der ersten Künstler am Buchwerk gibt nun dieser Zeit das Gepräge. Sie wirken durch Illustration, aber auch, was uns hier näher angeht, durch reine Dekoration, durch Zierbuchstaben, Randleisten, Schlufsvignetten und vor allem durch die Titelbordüren. Die Titelrahmen der Bücher der Renaissance geben den Haupttummelplatz für die dekorative Phantasie, und ihr Studium ist für die Erkenntnis der Geschmackswelt der Zeit überaus anregend.

Ganz allmählich hatte sich die Forderung nach solch einem besonderen Titelblatt herausgebildet. Die ältesten Druckwerke begannen einfach auf der Rückseite des ersten Blattes, ohne irgendeine zeremonielle Ankündigung von Name und Art, ohne jede Vorstellung.

Durchlewchtigister Grosmechtigister Künig Genedigister herr/ Dieweil nun Ewer Küniglich Mayestat. die manigfeltigen gestrenngen sorgklichen geferlichaiten dem Edlen. vnd berümbten Fürsten Tewrdanneck zů gestanden hieuor durch mein půch erzelt. vernomen hat/ trag Ich für sorg/ Nach dem dieselben überstanden geferlicheitten nit allein zůuerwundern/ sonder Ee vnmenschlich zůachten sein. Ewr Küniglich Mayestat vnd anderdie dem gemeld gleichbeschehen sein mögen gedencken Ich het dem obbemelten Edlen vnd berümbten Fürsten Tewrdanneck mer preyß/ lob/ vnd Er/ dann in der warheit Im begegnet wer. aus schmaichundem gemüt zůgemessen denselben nach/ damit solß gedanneckhen. Ewr Küniglich. vnnd anndere gemüt/ nit in pösem argkwan füeren mögen hab Ich Ewr Küniglich Mayestat. einlautere anzaigung/ vnnd warbaffte bestettung. aller geschichten/ in bemelteim meinem puch begriffen thun wellen/ daraus Ewer Künig. Mayestat. nit allein den grunnde der Rechten warhait/ sonnder an welhem ort/ vnnd ende der yedes beschehen ist/ erkennen müegen. Geben zu Nurenberg am ersten tag des Mertzen Anno domini Tausent fünff hundert vnnd im sybentzehenden Jar.

Ewr Küniglichen Mayestat. Diemütigister Capplan.

Melchior Pfintzing zů Sand Alban bey Mentz vnnd Hannd Sebold zů Nurenberg Brobst.

Dem Durchleüchtigisten Fürsten vnd heren herrn Carlen Künigen zů Hispanien ꝛc. Ertzhertzogen zu Osterreych hertzogen zu Burgundi ꝛc. meinem allergnedigisten herrn.

A

Probe einer Teuerdankschrift

M. Fabii Quintiliani oratoriarum insti
tutionum. Una cū annotationibus
Raphaelis Regii in depra-
nationes eiusdem. Et ta-
bula per alphabe-
tum nouiter
addita.

Italienische Renaissancebordüre (Quintilian, Institutiones oratoriæ)
Venedig 1512

Am Schluſs erst gaben sie kurzen kommentierenden Vermerk über Druck und Heimatsort. Langsam nur entwickelte sich der Brauch, dem Buch eine proklamierende Aufschrift als Herold voranzuschicken. Der Text dieser Aufschrift wird anfangs mit Vorliebe in dreieckigem Letternbild und mehrfarbigem, besonders rot-schwarz gemischten Druck gegeben, bis dann in den künstlerisch frohen und reichen Jahren, da es nicht nur eine „Lust zu leben", sondern auch zu schaffen war, das Titelblatt als das dankbarste und fruchtbarste Feld für die Buchdekoration erkannt wird. Hier auf einem kleinen Raum Witz und Verstand spielen zu lassen, dabei meisterliche Beschränkung zu beweisen, zuverlässigsten Takt, die sicherste Hand im Arrangement, in der Komposition des umschlieſsenden Rahmens, seiner Seitenleisten mit ihrem ornamentalen und figürlichen Schmuck, des die Mitte füllenden organisch eingefügten Schriftsatzes und seiner Letternausstattung, das waren reizvolle Aufgaben für die Meister, die gerade der subtil bis in alle Einzelheiten erwogenen Kleinkunst sich so liebevoll hingaben.

Für Deutschland liegen nun die Dinge dadurch noch besonders interessant, daſs die Verbreitung des Buchdruckes mit der Einführung des Renaissancestiles zusammengeht, während in Italien bei Einführung der schwarzen Kunst der neue Stil schon seit einem halben Jahrhundert sich festgesetzt hatte.

Auf diese italienische Buchkunst einen Blick zu

werfen vor der Betrachtung der deutschen, ist deshalb lehrreich, weil sie mit sorgsamer Beschränkung sich an das Dekorative hält, an das rein Ornamentale und uns so die Zierate ganz unvermischt überliefert, während die deutsche Buchkunst bei allem Stilgefühl doch die Vorliebe für gedanklichen Ausdruck, für das Reden durch die Blume und durch Bilder nicht ganz verleugnen kann. „Das Buch der deutschen Renaissance ist das reinste an künstlerischem Gehalt, das der italienischen Renaissance ist das reichste an künstlerischer Form", so formuliert Jessen das Verhältnis.

Die italienischen Titelrahmen, wie wir sie in Meisterdrucken Mailands und Venedigs finden, zeigen ein Schmuckwerk von Ranken, Putten, Kandelabern in den Seitenleisten, von Girlanden, Mascarons, Chimären im Architrav und in der Basis. Für die Ornamentierung ist vorbildlich die strenge Linienführung des Intarsiastiles, Weifs in Schwarz, wie es eine der schönsten Bordüren aus der Offizin von Giovanni und Gregorio da Gregoriis (Venedig 1498) überliefert. Auch liebt man, ebenfalls Weifs in Schwarz, ein krisseliges Bandwerkornament, die sogenannte Maureske, die an Eisenfiligranwerk in Oberlichtgittern erinnert. Bevorzugt werden dann ferner Architekturmotive, Säulen, die ein Interieur einschliefsen, oder eine Tempelnische, in der ein Mönch auf einem Faltenstuhl sitzt (Mailand 1503). Oder lieber noch Architektur ohne illustrative Beigabe:

Prologus.

INCIPIT EXPOSITIO BEATI HIERONYMI PRAESBYTERI IN PSALTERIVM. ET PRIMO PROLOGVS EIVSDEM.

PROXIME CVM ORIGENIS Psalterium quod Enchiridion ille uocabat strictis & necessariis interpretationibus annotatum in comune legeremus: simul uterque deprehendimus nonnulla cum uel perstrinxisse leuiter: uel intacta poenitus reliquisse: de quibus in alio opere latissime disputauimus: quo scilicet non poteratur magnam breui sermone concludere. Igitur pro familiaritate quae inter nos est studio se & sedule postulasti: ut quaecunque mihi digna memoria uidebantur signis quibusdam potius quam interpretationibus adnotarem. Et (quod solent hi facere qui in breui tabella terrarum & urbium situs pingunt: & latissimas regiones in modico spatio conantur ostendere) ita in psalterii opere latissimo quasi praetereas aliqua perstringere: ut ex paucis quae tenguissem intelligantur & caetera quae omissa sunt: quam tam habeant atque rationem. Non quod putem a me posse dici quae ille praetermisit: sed quo ea quae in Thuanis uel Homeliis ipse disseruit uel ego digna arbitror lectione: in hunc angustum commentariolum referam. Psalterium graecum est: & latine organum dicitur: quem hebrei nablath uocant. Psalmus dicitur: eo quod a psalterio nomen accepit: uel pro saltandum. Quamuis Dauid omnes psalmos cantasset: tamen omnes psalmi in persona christi pertinent: & qui praetitulati esse non uidentur: apud hebreos pro uno psalmo habentur. Nam per titulum intelligitur uniuscuiusque psalmi intellectus. Quod est titulus nisi clauis? (Vt ita dixerim) in domo non ingreditur nisi per clauem ita & uniuscuiusque psalmi intellectus per clauem: hoc est per titulum intelligitur: in cuius persona cantatur: an in persona christi: an in persona ecclesiae: an in persona prophetae.

Renaissancetitelbordüre (Hironymus Comm. in biblia) Venedig 1498

Monumente in ornamentalem Schmuck, mit mythologischen, heraldischen Emblemen und Fabeltieren, in der Mitte als Füllungsstück das Titelmedaillon; oder in der üppigeren Hochrenaissance eine prachtvolle Brunnenfassade, der Giebel von Karyatiden getragen, daraus der Löwenkopf vorspringend, der im Rachen ein Wappenschild mit reichem Volutenwerk und der Titelinschrift hält.

Besondere Ausschmückung erfährt die Basis des Rahmens, das Sockelstück; es gleicht mit seinen mythologischen Friesen antiker Idyllen, mit den Tritonen und Nereiden, häufig den Flächen der Sarkophage und der Truhen, wie sie Goethes Verse nachbilden:

Sarkophagen und Urnen verzierte der Heide mit Leben:
Faunen tanzen umher, mit der Bacchantinnen Chor
Machen sie bunte Reihe; der ziegengefüßte Pausback
Zwingt den heiseren Ton wild aus dem schmetternden Horn.
Zymbeln, Trommeln erklingen; wir sehen und hören den Marmor.
Flatternde Vögel, wie schmeckt herrlich dem Schnabel die Frucht!
Euch verscheuchet kein Lärm, noch weniger scheucht er den Amor,
Der in dem bunten Gewühl erst sich der Fackel erfreut.

Mit den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts werden nun auch in Deutschland die Renaissanceformen siegreich, all jene Motive der Säulenrahmen, Architekturnischen, Voluten, Pilaster, Tempelgiebel, Architrave, Kandelaber, Eierstäbe, Guirlanden, dazu die Staffage der

klassischen Walpurgisnacht: Chimären, Tritonen, Putten, Greifen, Faune, Satire.

Doch bei den grofsen Meistern — und nur sie interessieren uns hier — wird die Antike nicht sklavisch übernommen. Diese neue Formensprache ist ihnen, die der Scholastik entronnen, sich in die Welt des Altertums versenken und ihren Göttern sich nahe fühlen, eine innere Notwendigkeit und nichts weniger als tote Symbolik. Und diese Formen gehen durch das Medium eines deutschen Empfindens.

So zieht Dürer dem südlichen Akanthus das Weinlaub vor und führt es in den neuen Stil hinein. Gemüt und Humor spielt, und die Putten sind niemals nur wesenloser Schmuck, erstarrter Stilbegriff, sondern drollige Kinder.

Dürers ersten Titel sehen wir in der sogenannten Pirkheimer Bordüre, die einen von Pirkheimer herausgegebenen Plutarch (1513) einleitete und später auch anderweitig verwandt wurde. Eine Fülle liebenswürdiger Einfälle und reicher Zierrate schmückt dieses Blatt, ohne im geringsten das Mafs zu überschreiten. In freiem Spiel ist die konventionelle strenge Ordnung der Seitenleisten gelöst, das Arrangement baut sich hier nicht in einem Architekturmotiv auf, sondern wie eine Trophäe in einer reizvollen Unsymmetrie. Zwischen zwei zierlichen Säulen verschiedener Länge schwebt an breiten Schliefsen das Titelschild, die befestigenden Schnüre hängen locker herunter. Auf dem rechten Säulenkapitäl

steht, wie es in Italien beliebt ist, ein Syrinx blasender Faun als lustiger Säulenheiliger. Auf dem linken reckt sich ein flügelspreizender Reiher mit spitzem Schnabel nach den Trauben des emporrankenden Weinfestons. Unter dem Titelschild halten zwei Engel Pirkheimers Wappen, zwei andere stofsen in die Posaunen. Die Engel sind unstilisiert und geben sich in munterster Lebendigkeit.

Streng ornamental, an die italienischen Bandwerke erinnernd, gibt sich Dürer in dem Plutarchrahmen von 1522. Mauresken weifs auf schwarzem Grunde kräuseln sich in den Leisten. Es ist die Freude am reinen Linienspiel, von jedem Zweck genesen und mit reinlicher Enthaltung von allen darstellerischen Nebenabsichten, wie es auch in unserer Zeit Puristen fordern. Nur in der unteren Leiste wird das Gitterwerk unterbrochen durch einen Würfel mit der Aufschrift: ratio vincit.

Im Grunde zieht Dürer aber, und darin liegt der Hauptunterschied zum Buchschmuck der italienischen Renaissance, in seiner Dekoration den gedanklich bildlichen Zierat dem rein ornamentalen vor. Er will nicht nur einen Rahmen geben, der schmückt, sondern einen Rahmen, der spricht, der verkündigt, der geistigen Inhalt hat. Sein Stilgefühl sorgt schon dafür, dafs trotz des illustrativen Charakters doch Buch und Schmuckstück in Führung, typographischer Gestalt aus einem Gufs sind. Das zeigen das ornamentierte Canon Crucifixus

im Eichstädter Missale, seine Medaillonbordüren mit Johannes auf Patmos und der Taufe Christi, seine Passionen, sein Titel zum Marienleben.

Eine der charakteristischsten redenden Bordüren der Zeit ist — um uns weiter umzusehen — die Titelumrahmung von Paulis „Schimpf und Ernst“ aus der Strafsburger Offizin von Johann Grieninger (1522). In eine Renaissancearchitektur, die an die Hoffassaden italienischer Palazzi erinnert, ist eine bunte Fülle stofflicher Darstellungen hineinkomponiert, ein Orbis pictus, eine Musterauslage und ein Schaukasten des mannigfachen Inhalts. In dem Fries der Basis, die einer flachen Brunnenwanne gleicht, sehen wir Herodias mit dem Haupt des Täufers. In der rechten Seitenleiste spielt eine Renaissance-Paraphrase des Adam- und Evamotivs, die interessant zeigt, wie man die alten Themen dem modernen Ornament zu akklimatisieren sucht. Ein Säulenkandelaber mit Delphinaufsätzen baut sich auf, links und rechts von ihm stehen Adam und Eva, die Schlange ringelt sich statt um den altdeutschen Baum früherer Darstellungen jetzt um den Säulenschaft. Links teilt der gute Ritter seinen Mantel am Wege, und im Kopfstück kämpft Siegfried mit dem Drachen.

Dieser Rahmen will darstellerisch sein und ornamental, es gelingt ihm aber doch nicht ganz, den überreichen Stoff in die Architektur einzugliedern.

Meisterhaft verstand die Verschmelzung des Figürlichen und des Ornamentalen Holbein. Sein erster Titel ist von 1515 in einem Drucke Johann Frobens. Er zeugt von aufserordentlichem Architekturgefühl und von gröfster Inszenierungskunst, die alles Zufällige, Unmotivierte im Schmuck vermeidet, alle Teile in organischen Zusammenhang bringt und logisch auseinander entwickelt.

Eine Portalnische mit Säulen stellt der Rahmen dar. Engel bilden die Staffage. Das Titelblatt ist wie eine aufgerollte These, die in dieser Nische als Proklamation aufgehängt ward. Die Engel, die das Bild beleben, sind nicht müfsiger Schmuck, nicht dekorative Statisten. Sie werden dem Titelzweck dienstbar gemacht. Sie halten eifrig die aufgerollte Seite in lebendigster Bewegung, und zwei stehen mit Speeren wie Wachen daneben.

Von monumentaler Gröfse ist ein anderer Rahmen, der in seinem reich- und dabei wohlkomponierten Aufbau an die stolzen Grabmäler der Frarikirche erinnert. Er ist frei von naiven Anachronismen, ganz antik gefühlt. Auf schwerruhendem Postament mit eingelassenen Medaillons und dem Bild der sterbenden Kleopatra in einer guirlandenüberkränzten Rundbogennische erheben sich als Seitentrabanten die Statuen Dionysius' des Tempelräubers.

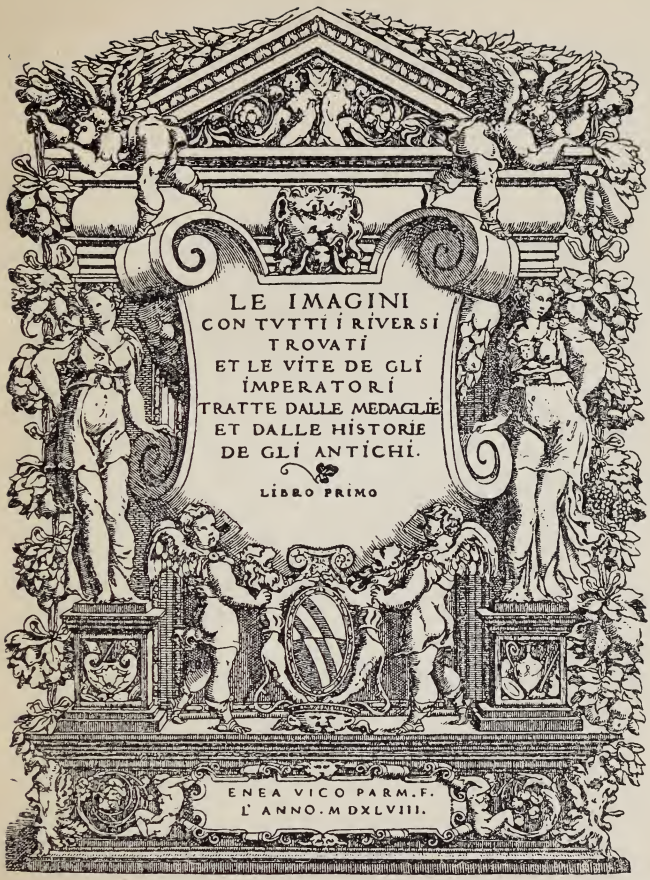
Der deutscheste Dolmetsch der Renaissance ist

Lukas Cranach, der die Flugschriften Luthers und seiner Zeitgenossen mit Titeln versah. Er mischt ganz frei die italienischen Schmuckelemente mit realistischem Detail. Er verwendet als Zierleistenfüllung Mascarons mit Füllhörnern, Chimären stilisiertes Rankenwerk; in die ornamentalen Lauben aber stellt er Mönche, Nonnen und Eremiten.

Er hat nie die kühle Abgemessenheit italienischen Zierats, er bringt immer Frische, Anmut, liebenswürdiges Leben. Ein entzückendes Pastorale ist ein Engelskonzert, 1520 aus Melchior Lotters Offizin. Im Grundstein ein Engelquintett, drei singend, zwei flötend; die heilige Familie und der junge Johannes sitzen in den Ecknischen und hören zu. In den Seitenleisten rankt sich Ast- und Strauchwerk. Engel steigen darin auf und nieder und vereinigen sich in der oberen Leiste zu einer fröhlichen Weinlese.

Ein neuer Zug in den Cranachschen Bordüren ist der Humor. Er spielt vor allem in der Trinkerbordüre mit dem Zecher und Pfeifer als Flügelmänner links und rechts und dem Architrav, auf dem, neben einem Krug der Pokulant dahingestreckt liegt.

Auch Tierdrolerie liebt Cranach. Sehr witzig ist seine Bordüre mit den Medaillons der tanzenden Tiere. Hier ergeht sich eine burleske Laune, der Bär tanzt mit dem Ochsen, der Fuchs mit dem Ziegenbock, der Hirsch mit dem Hund. Daſs er aber auch Tierleben



Italienischer Renaissancetitel

in natürlicher Lebendigkeit zu geben verstand, das kann man aus dem Titel zu Luthers Flugschrift „Auff des Königs zu Engelland Lästerschrifft“ erkennen; hier sieht man eine Hirsch- und Hirschkuhgruppe auf der Weide, ganz natürlich realistisch aufgefafst, wie sie sich mit dem Bein kratzen.

Freilich als Buchtitel ist dies Blatt nicht ersten Ranges, denn sehr ungleich wirken zu diesem realistischen Naturstück die Renaissancegrotesken, die im oberen Teil den unorganisch in die Mitte gesetzten Titel flankieren. Dafs aber Cranach die Kunst der Gruppierung, der logisch-ästhetischen Ensemblewirkung sehr wohl beherrschte, das zeigt der Titel des ersten Druckes der ersten vollständigen Bibelübersetzung Luthers, Wittenberg, durch Hans Lufft 1534. Ein Kirchenportal ist dargestellt, auf den Emporen und den Stufen Engel in lebhafter Bewegung. An das Tor ist thesenartig (einem Holbein-Titel ähnlich) das Blatt mit dem Titel durch Nägel angeheftet. Unten, wo sich das Blatt umrollt, sind acht Engel fleifsig an der Arbeit, die Befestigung mit Hammer und Stiften zu vollenden. —

Mit der Hochrenaissance (von 1550 ab) und ihren Meistern wird der Stil voller, üppiger. Die Rahmen können sich nicht genug tun in ihren Gaben und bannen in schmale Leisten Maskenreigen mit einer Fülle der Gesichte. Der Takt des einfachen Dekors gilt nun nichts mehr, die Bordüren müssen von Inhalt und

Formen strotzen. Im Architekturwerk herrschen Voluten und Schweifwerk vor, das sich um die Leiber der Figuren herumballt; wie durch Stachelgitter zwingen sich die Gestalten durch das zackige Dickicht. Ein Beispiel hierfür ist Virgil Solis Ovidtitel für den Buchhändler Feyerabend, Frankfurt 1581.

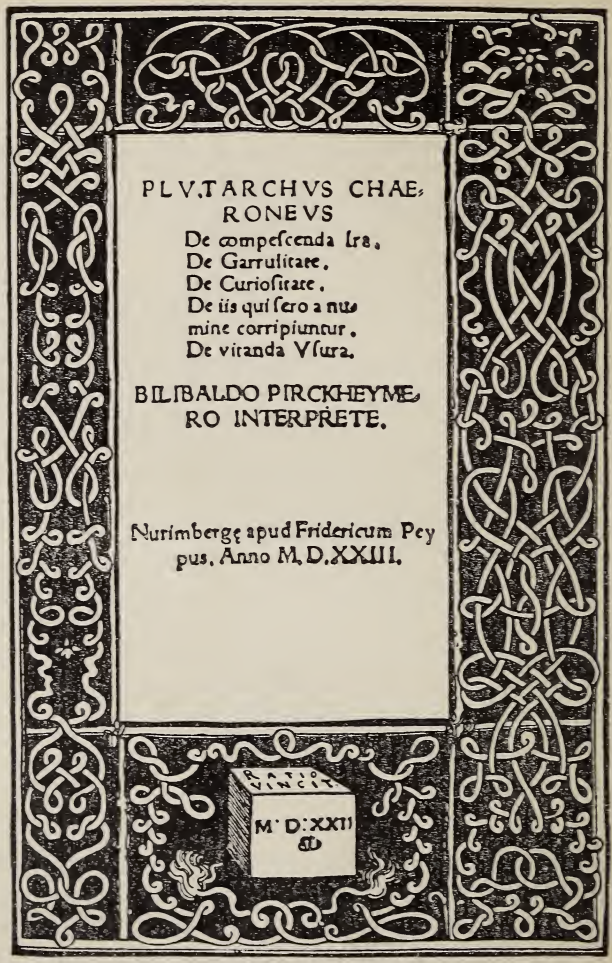
Überreich präsentiert sich auch Jost Ammans Liviustitel, 1568 für den gleichen Verlag entworfen, einem Triumphbogen gleich mit Darstellungen der römischen Geschichte. Und in den Giebel ist eingelassen die Medaille mit dem Kopf des „TITVS LIVIVS PATAVINVS".

Ein Meister dieser Zeit ist ferner Tobias Stimmer. Sein Hauptwerk stellt die Bilderbibel dar: „Neue künstliche Figuren Biblischer Historien", Basel 1576.

Diese Buchdekoration ist im Stil von Altartafeln. Engelkaryatiden, meist mit Posaunen, tragen die oberen Rahmenleisten mit durchrankten Voluten und flankieren die Illustration mit dem Titelspruch. Darunter liegt dann noch eine Art Predelle in geschwungenem Rahmen mit figurenreicher Darstellung, links und rechts von Engeln gehütet.

Aufser dem Rahmen sind ein wesentliches Schmuckmittel die Initialen, die gezeichneten Anfangsbuchstaben der Kapitel und Absätze.

Die früheste Verzierung dieser Buchstaben ergibt sich aus dem Federzug. Eigentlich ist dies der einzig



Maureskenbordüre von Albrecht Dürer, zu Pirkheimers Plutarch, Nürnberg 1523

organische Schmuck der Letter, diese feine Linie, die den Grundstrich begleitet, sich im Verlauf des Weges allerlei zierliche Verschlingungen, Kreuzungen, Spiralwindungen gestattet und dann mit einem flotten Ausgangsschnörkel endigt. Dies aus der Technik der Handschrift hervorgegangene Ornament wird mit der Entwicklung des Holzschnittes bald durch reicheres Schmuckmaterial, das nichts mit dem Federzug zu tun hat, das durchaus malerisch ist, ersetzt.

In den Initial-Alphabeten der Renaissance lassen sich leicht verschiedene Gruppen erkennen.

Rein ornamentale vor allem in Italien: litteras florentes, Buchstaben von Ranken durchflochten, von Filigranwerk eingegittert, von Mauresken umflattert, in Intarsienmanier, weiſs in schwarzem Feld, oder auf gepunztem Grund, lederschnittähnlich.

Ferner Initialen mit figürlicher Zier: die Puttenalphabete, von denen eins der berühmtesten das des Aldus Manutius von Venedig ist. Man geht in dieser Schmucktechnik darauf aus, organischen Zusammenhang zwischen der figürlichen Beigabe und dem Buchstaben zu schaffen. Der Buchstabe wird zu diesem Zweck architektonisch oder vegetabilisch behandelt. Im Rundbogen des R sitzt z. B. eine Putte mit der Posaune. Oder in der S-Nische streckt sich ein Faun, blumenüberwuchert, wie Merlin in der Weiſsdornhecke. Das H bildet mit seinem Seitenschaft und dem runden Haken

eine Säule mit einem Rundgewölbe, in das ein schreibender Mönch gebannt ist.

Ganz frei ist die Umbildung der Buchstaben zu darstellerischen Requisiten in dem Kinderalphabet des Ottaviano Scoto (1490—1510, Venedig). In dem V sitzt ein Junge wie in einer Sänfte und wird von zwei anderen an einer Querstange getragen.

Von den deutschen Initial-Alphabeten sagen uns die rein ornamentalen, die „blühenden Buchstaben" nicht viel Neues, wenn auch ihre Schönheit unbestritten ist. Die deutschen Buchstaben sind — es ist wie bei den Rahmen — am charakteristischsten, wenn sie darstellerisch sind.

Da gibt es nun Buchstabenreigen von gröfster Kraft der Charakteristik und gedanklicher Tiefe. In dem schmalen Raum des Quadrats werden mit sicherer Kunst der Raumdisposition Szenen und bewegte Vorgänge dargestellt, die zwar nicht immer in organisch-ornamentale Verbindung mit dem Buchstaben gebracht sind, die ihn aber jedenfalls nie in seinem freien Zug hindern und sich immer gut mit ihm vertragen.

So hat Holbein seinem Alphabet für Frobens Offizin in Basel Genrebilder aus dem Bauernleben zugrunde gelegt. Ein Bauernspiegel en miniature ist dieses Abc von ungeschminkter Derbheit, mit drastischen Prügel-Intermezzi, derben Eheszenen, natürlichen

Verrichtungen, sehr passend für die „grobianische“ Literatur der Zeit.

Ganz aus der Gedankenwelt dieser Epoche ist desselben Künstlers Totentanzalphabet, in dem er die bekannten Motive, Tod mit König, Priester, Nonne, mit dem Kind, dem Weib, dem Krieger, durch die Buchstaben hindurch ihren Danse macabre schlingen läfst. Dieses Holbeinsche Alphabet hat übrigens in einem modernen Buch seine Auferstehung gefunden, in Maeterlincks „Weisheit und Schicksal“ (deutsche Ausgabe bei Eugen Diederichs).

Der vielseitige Buchstabenillustrator schuf auch ein Schweizeralphabet (1528) mit Miniaturen aus der helvetischen Geschichte und mit Szenen alter Feste. Und auch ein Kinderalphabet hat er entworfen. Das sind aber keine italienischen zierlichen Putten mehr. Wie wir bei dem figürlichen Schmuck der Rahmen sahen, dafs aus den italienischen starren Ministranten in Deutschland lebendig bewegliche Menschlein, lustig behendes Gesindel wird, so auch in der Letternstaffage. Die Holbeinschen Kinder sind keine „ziere“ Knaben, sondern derbe Jungen. Ihr Bewegungsmotiv ist mit Vorliebe das des Haschens, des Balgens, des Prügelns. Sie halten nicht mit graziöser Hand Vorhangfalten oder stofsen in eine dekorative Posaune, sie sind keine Chorknaben, sie sind Kinder des Hauses, sie stehen am Herd, gucken in die Töpfe, naschen, rühren den Brei,

oder sie drängen sich um die Wiege des jüngsten Brüderlein fein.

Auch in Dürers grofsem Kinderalphabet weht liebenswürdige Schalkheit und frisch anmutiges Leben. Er liebt die Motive der musizierenden Kinder, der Kinder mit Tieren in flott bewegten Genreszenen. So läfst er durch das C ein Kind auf einem Esel sprengen. Vor ihm stürmt ein Kind mit einer Trompete, hinterdrein schwingt ein anderes die Peitsche.

Auch zu architektonischem Ornament werden in Deutschland die Buchstaben verwendet. Lukas Cranach macht aus einem gotischen D einen Spitzbogen mit Heiligen, und Hans Baldung Grien gestaltet aus dem G einen Rundrahmen für die Darstellung des Marientodes.

Sehr bemerkenswert für den Renaissancegeschmack erscheint ein anderes Alphabet Cranachs. Während in den bisher gezeigten und besprochenen die Buchstaben als solche bestehen blieben, die Zierate in Form von Ranken, Blumen und Blättern immer nur sekundär als Flatterwerk hinzugefügt wurden, oder szenische Darstellungen ihnen den Hintergrund gaben, oder als einzige Zumutung ihnen eine architektonische Funktion aufgetragen ward, ist hier eine ganz andere Technik wirksam.

Die Buchstaben erhalten kein Ornament als Beigabe, sie wandeln sich selbst zum Ornament, sie werden aus Renaissancemotiven zusammengebaut. Der Seitenbalken

des D ist ein von drei Delphinen getragener Dreifuſs, in der Rundwölbung sitzt der Markuslöwe, das S geht unten in einen Delphin, oben in ein Füllhorn aus, beim P ist der Balken wieder ein delphingetragener Dreifuſs von einem Fruchtaufsatz gekrönt, den geschwungenen Haken bildet ein rund sich schnellender Fabelfisch.

Für die spätere Zeit, die Hochrenaissance und ihre Neigung zur Hypertrophie ist Jost Ammans mythologisches Alphabet bezeichnend. Er nimmt für seine bildlichen Darstellungen aus der antiken Mythologie nicht mehr die einfache quadratische Linienumrahmung; wie in den üppigen Rahmenbordüren wird vielmehr Schweifwerk verwendet, besonders werden Flankierungen beliebt von Lyren, Grotesken, Greifen, Satyrn, Statuen. Auch genügt ihm die rein bildliche Ausschmückung nicht. Er will nicht nur für das Gemüt, sondern für den Geist sorgen. So muſs sich der Anfangsbuchstabe jedes Buchstabenhelden mit dem Buchstaben, der ihm Gastrecht gibt, decken. Im I stürzt der Ikarus von der Sonne, im L windet sich Laokoon, im P ragt Perseus mit dem Gorgonenschild, im B reitet Bacchus auf dem Faſs, im V hat Vulkan seinen Ambos aufgestellt — also ein begriffliches, ein Rebusalphabet. —

Eine besondere Stelle nimmt für diese Periode der Buchornamente Frankreich ein. Die Gotik hält sich hier am längsten. Bevorzugte Lieblinge sind die Livres

d'heures, die kleinen Gebetbücher, über die verschwenderische Grazie ausgestreut ist. In raffinierter Kleinkunst werden alle Seiten gerahmt, diese Rahmen mit Ornamenten gefüllt, das Ornament durch kleine, wieder für sich besonders gerahmte Bildchen unterbrochen, das Textbild selbst mit Zierbuchstaben illuminiert und diese überreiche Fülle mit solchem Geschmackstakt geordnet, dafs solche Seite fern von jeder Überladenheit wirkt.

Wenn wir bei den italienischen und deutschen Bordüren uns an Architekturen erinnert fühlten, an Fontänenfassaden, Sarkophage, Grabmäler, Brunnensteine, Altarnischen, so wecken die französischen Bordüren vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (vor allem die zum Livre d'heures für Simon Vostre) die Erinnerung an Gobelins und Nadelarbeiten in der feinen minutiösen Strichelwirkung ihres Flächendekors und ihrer Wappenmotive. Paris und Lyon wetteifern in diesen feinlinigen Kunstwerken, die meistens nicht im robusten Holzschnitt, sondern in dem zarteren, schlankeren Metallschnitt ausgeführt werden, zu der die geradlinige Zierlichkeit der Antiquaschrift stimmt.

Die Renaissance wurde in Paris durch Geoffroy Tory eingeführt. Er ist der Meister vollendeter Eleganz, zurückhaltender Noblesse; zierlicher tänzelnd als die Italiener und ganz frei von der Erzählerfreude, dem Darstellungsvergnügen, dem Humor der Deutschen.

Er behandelt das Buch nicht wie ein Monument, sondern wie ein Bijou für das Tischchen einer vornehmen Frau. Die Grazien, deren Zeitalter erst im nächsten Jahrhundert kommen soll, werden ihm schon dienstbar. Die schmal geschnittene Antiqua steht schlank, in ebenmäfsiger Haltung ohne Verschnörkelung im Raum. Eleganz der Einfachheit ist das Gesetz. Auf dem weifsen Rand der Bordürenleisten zieht sich ganz diskret gefälliges Linienspiel. Nur nicht zu viel sagen, nur nicht sich auffällig gebärden, gröfste Zurückhaltung, aber alles, was gegeben wird, sei erlesen — das ist das Zeichen dieses Geschmackes, der uns heutigen viel näher steht als der architektonische und emblematische Stil.

Doch eine Weiterentwicklung dieser eleganten Kunst gab es vorläufig auch in Frankreich nicht. Um die Mitte des Jahrhunderts tritt auch hier eine Hypertrophie auf: figürlicher Schmuck, Rollwerk im Titel, Initialgrotesken bis zum tiefsten Niedergang gegen Ende des Jahrhunderts. —

Der Umschwung im Stil der Bücherdekoration nach der Renaissance hängt eng mit einer Neuerung in der Technik zusammen. Der Holzschnitt wurde nämlich abgelöst durch den Kupferstich. Damit fiel manches für die einheitliche Dekoration des Buches Wichtige. Während der Periode des Holzschnittes war die enge Verwandtschaft, der gleiche Familienzug zwischen Zierat und Buchstaben, der einer der wichtigsten

Titel eines Livre d'heures (Gebetbuch) Frankreich, sechzehntes Jahrhundert

Faktoren des Buchschmuckes ist, etwas Selbstverständliches. Bild und Lettern wurden im Hochdruck, der sich in das Papier prägte, vervielfältigt, aus derselben Presse kam beides. Und wenn Metallschnitte verwendet wurden, so waren auch diese einheitlich auf Hochdruck eingerichtet.

Der Kupferstich unterliegt aber ganz anderen Bedingungen der Vervielfältigung als der Buchdruck. Das Bild steht im Kupfer nicht im Relief, sondern in der Vertiefung, in die das Papier gepreſst wird; also gerade das umgekehrte Verfahren gilt hier. Dadurch daſs Text und Zierat so eine voneinander getrennte typographische Behandlung erfuhren, wurde ihr Stilzusammenhang zerrissen.

Auſserdem verführte auch der Kupferstich mit seinen reicheren Möglichkeiten dazu, alle seine Wirkungen, vor allem die malerischen, auszunutzen, ohne sich an die stilistischen Begrenzungen, die das Buch als Flächendekoration zu fordern hat, taktvoll und maſssicher zu binden. Dem Bildungsdünkel, dem Bombast, der Lust zur weitschweifig verbrämten Figuration gab man sich nun hin, und der Griffel war diesen Kreuz- und Querzügen, diesen Kothurnpromenaden williger als der ehrliche, gerade und feste Linienholzschnitt, der nur Fläche sein wollte und kein perspektivisches Illusionspanorama.

Pomphafte pretiöse Tableaux werden die Titel des siebzehnten Jahrhunderts, in ihren Zieraten so geschwollen wie im Text ihrer bauschigen Sprache. Statt der

strengen Renaissancearchitektur werden jetzt Kulissen- und Theatermotive beliebt: die offene Szene mit künstlicher Landschaft, das Proszenium reichlich bevölkert mit Ballettengeln und Statistengenien, die Tafeln, Medaillons und Vorhangschnüre halten. In den Theaterwolken schweben Amoretten mit Spruchbändern. Nicht mehr die dekorativen Putten Italiens, nicht mehr die frischen Jungen Holbeins und Dürers, sondern gezierte Wunderkinder einer Precieuse ridicule, die zu einer gespreizten Allegorie mit Flügeln maskiert werden. Dies theatralische Motiv sinkt im Kupfertitel zu Lohensteins Epicharis (1668) auf das Niveau des Schaubudenprospektes. Auf das Dekorative ist hier vollständig verzichtet, die Hauptsache wird, wie bei den Aushängetafeln der Moritaten, ein möglichst gruseliges, die Neugier reizendes Plakat zu schaffen. Die Zellen einer Schreckenskammer tun sich auf, das Titelblatt ist eine Vorhalle zum Haus der Greuel. Abgehauene Köpfe liegen im Vordergrund. Im Hintergrund öffnen sich Kerker mit Gefesselten und eifrig mit Fackelbrand und Zangen tätigen Folterknechten.

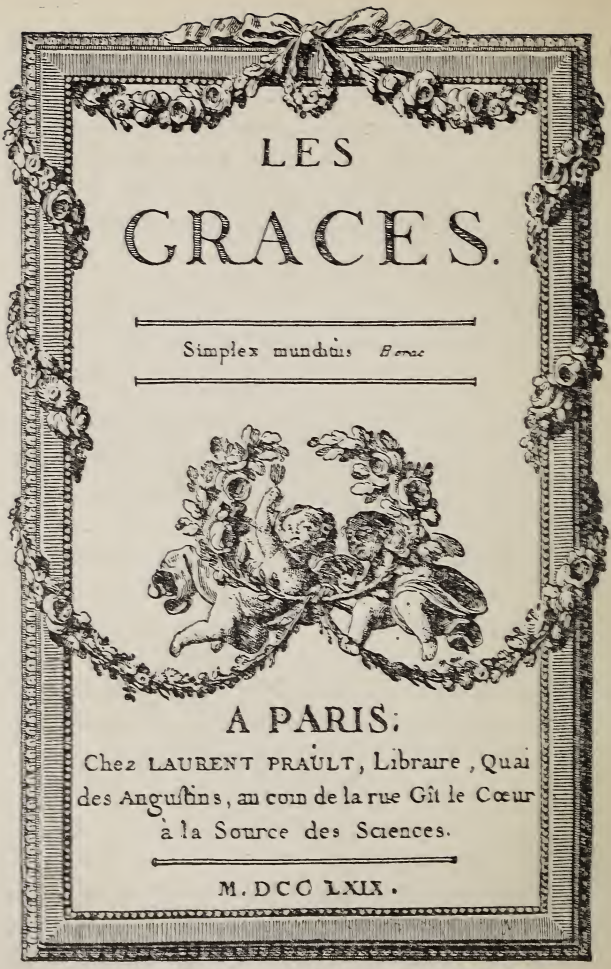
Der Grausamkeitsschwulst wird im nächsten Jahrhundert zum galanten Schwulst.

Da sitzt Canitz auf dem Titelblatt seiner Gedichte neben seiner Muse am Kamin wie neben einer gefälligen Schönen im koketten Rokokoboudoir, und es wimmelt um ihn von geflügelten eifrigen Servanten.

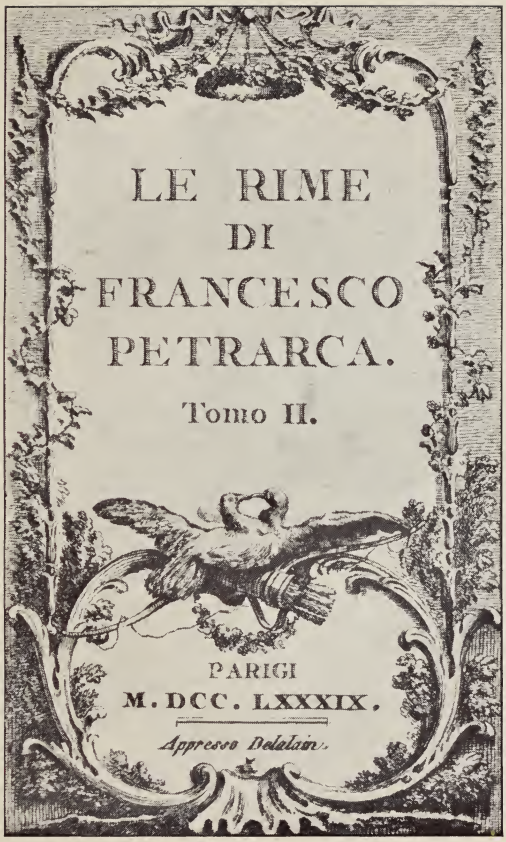
Ein neues illustratives Motiv wird in dieser Zeit die Gartenkunst. Auf dem Kupfer zu Brockes' „Irdischem Vergnügen in Gott" (Hamburg 1738) zieht sich ein Ziergarten, in dem jedes Beet und jeder Baum geometrische Funktionen hat, „Natur durch Geist gebändigt", wohl dressiert:

Zum Preise Gottes blühen Gärten, und in denselben Anmut scheint
Die Symmetrie mit Form und Farben, ja recht Natur und Kunst
vereint.

Künstlerischer Geschmack in der Buchausstattung regte sich in den der Renaissance folgenden Epochen zuerst wieder in Frankreich. Der Kupferstich wurde nun hier mit verfeinertem Verständnis dem Buchschmuck dienstbar gemacht. Der Einwand der Konsequenten, daſs die kräftige Holzschnittwirkung mit der Schwarzweiſsstimmung der Typen am besten zusammengeht, und daſs die Verbindung dieser Faktoren in den Büchern der Frührenaissance unübertroffen bleibt, besteht freilich zu Recht. Trotzdem kann man an der bestechenden Eleganz der französischen Schmuckbücher aus den Zeiten der Ludwige groſse Freude haben. Sie streben auch nach Einheit des Stils, nur lassen sie ihn sich vom Kupfer diktieren. Unter dessen Herrschaft wird alles zierlicher, minutiöser, die Lettern wespentaillig, haarstrichig, das Format verniedlicht. Ja, um ganz stilgerecht zu sein, wird nicht nur das Titelblatt, sondern



Französisches Almanach-Titelblatt von Moreau



FRANZÖSISCHER BUCHTITEL
AUS DEM XVIII. JAHRHUNDERT

von J. M. Moreau

DIE KUNST

das ganze Buch von der Kupferplatte abgedruckt, wie ja auch Noten mit der Schrift einheitlich im Stich hergestellt werden. Ein Beispiel dafür ist Berquins Pygmalion, dessen Schmuck Moreau lieferte (1775).

Wenn wir zurückgehen und mit dem Anfang der neuen Epoche beginnen, so sehen wir in der Louis XIV.-Zeit in Schmuck und Zierat durchaus die Attribute des Roi-Soleiltums dominieren: die Ruhmposaunen, die königlichen LL in den Wolken schwebend, Arsenale pomphafter Trophäen, Waffen, Triumphembleme. Alle Symbole vergangener und gegenwärtiger Kultur, alle Requisiten der Mythologie und des Olymps werden an den Siegeswagen des Versailler Hofzeremoniells gespannt. Auch die Initialen kommen als huldigende Diener.

In einem Alphabet Louis' XIV. sind die Buchstaben in üppige Bilderrahmen eingeschlossen und werden fast erdrückt von den Viktoriazeichen, den Fahnen, Kanonen, heraldischen Insignien. Den emblematisch-mythologischen Stil der grofsen Repräsentationsgemälde der Zeit zeigt en miniature das M: unten ein Flufsgott mit seinen Attributen, oben in den Wolken ein Engel mit dem adeligen Wappenschild.

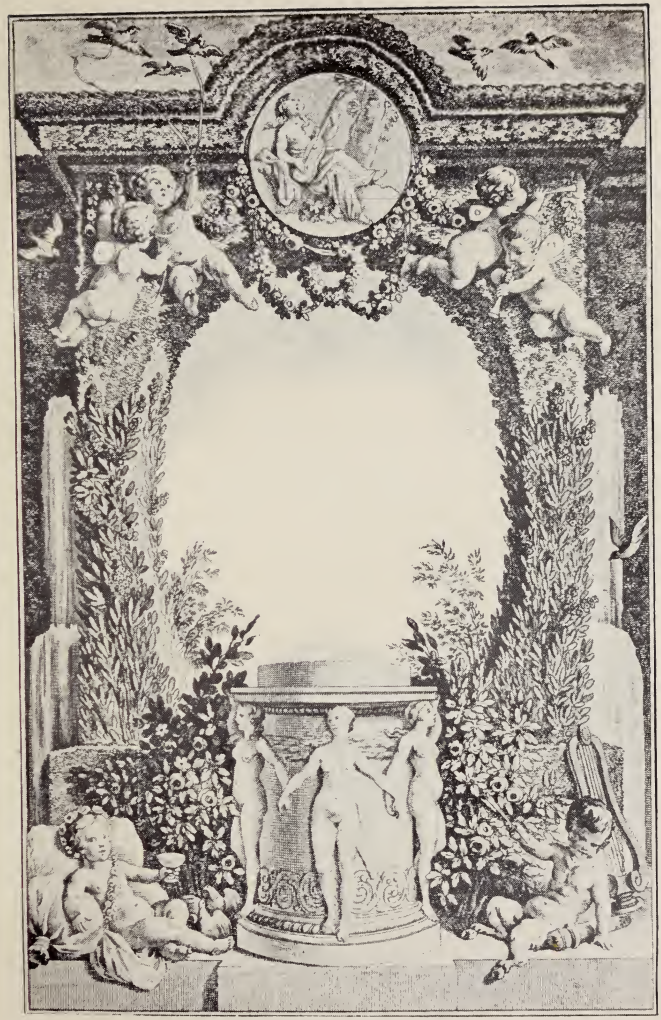
Danach aber wird die Welt anders. „Auch der Olymp ist öde ohne Liebe." Die Repräsentation als offizielle Hauptsache und das Amüsement als private Nebensache tauschen ihre Rollen. Jetzt fährt, ein strahlendes Mittagsschiff, die Galeere zur Insel der

Cythera, und diese Fahrt, rosenbekränzt und amorettenumflattert, ist nun Haupt- und Staatsaktion. Um die Waffenstücke schlingen sich Blumengewinde, das Schwert ruht müfsig in der Ecke, die Hand führt den bebänderten Schäferstab. Man ist galant, man ist anakreontisch geworden, Leben heifst nun Feste feiern. Von den alten Dichtern ruft man die in den Liebesgarten, die die Kunst des Lebens und des Geniefsens am reifsten verstanden und besangen: Horaz, Ovid und die schäferlichen Theokrit, Vergil.

In der Schmuckkunst stellt diesen Übergang von Louis XIV. zu Louis XV. Claude Gillot (1673 bis 1722) dar; von der starren unpersönlichen Repräsentation entfernt er sich und sucht den Witz, die ungebundene Laune des Einfalls; in ihm ist etwas von einem Festarrangeur, von einem Intendanten der Menus-plaisirs; aus Satyrn, Faunen und ihren Bacchanalien stellt er Genrebilder, theatralische Tableaux.

Die Kleinmeister koketter Buchkunst, die ihm folgten und die Philosophie der Grazien wie ein Füllhorn ausschütteten, dafs die Bibliotheken zu Boudoirs wurden, waren Gravelot, der graziöse Boccaccio-Accompagneur, Moreau, Cochin, Eisen, Marillier. Titelinszenierung, vor allem aber Vignettenepigrammatik pflegen diese Miniaturisten.

Für die Titel sind, dem Theatergeschmack der Zeit entsprechend, Kulissen- und Bühnenmotive beliebt.



FRANZÖSISCHER BUCHTITEL AUS
DEM XVIII. JAHRHUNDERT

von Marillier

Marilliers Kupfer zur Neuen Heloise zeigt das. Auf breiter Basis mit eingelassenen Bildern und Unterschriften erhebt sich die Bühne mit dem vorgebauten Orchester. Auf der Bühne wird eine Szene des Romans gespielt. Die Pfeiler des Proszeniums sind wieder mit Bildern behängt. Die Vorhangfalten werden oben von einem Amor zusammengerafft, der aus seinem Köcher die Pfeile auf die Bretter herunterschüttelt.

Allmählich aber überwiegt ein strengerer einfacherer Stil. Und Hauptvorbild für die Bordüren wird der Bilder- und Spiegelrahmen der Zeit, schraffiert, von Perlenstäben gefaſst, mit Grecborde, Girlanden und dekorativen Bändern geziert, die sich in die Füllung, in die Schrift hineinschlingen und von einem Amor gerafft werden.

Beliebt ist ferner die Dekoration mit Porträts. Entweder als Bild, medaillonartig in einen schraffierten Rahmen gefügt und von einer Schriftleiste gestützt oder als Büste auf einer Säule, bei der dann eine Muse mit Griffel oder Leier Kultusmission versieht, während die opera omnia des Erleuchteten mit aufgeschlagenen Titelblättern am Boden liegen. Die Amoretten werden nun zu jungen Gelehrten, die mit dem gleichen Feuereifer, mit dem sie sonst in den Falten der Betthimmel herumklettern und mit Liebespfeilen schieſsen oder lose Mädchen haschen, jetzt dicke Folianten wälzen, gewichtig das Lob des berühmten Autors registrieren und

Vignette von Gessner

Vignetten des achtzehnten Jahrhunderts

ehrsam und ernsthaft Spruchbänder entfalten, auf denen nicht „Amor vincit omnia“ steht, sondern „rerum cognoscere causas“.

Doch, wie gesagt, die Gefühlswelt der Zeit und ihr Geschmack enthüllt sich am charakteristischsten in den Vignetten.

Diese Vignetten sind Wunderwerke einer zierlichen Straufsbindekunst, leicht hingestreuter Blumensprache, in der alles mit Bedeutung gefällig sein mufs. Auch sie nähren sich noch von der Antike, aber nicht mehr von ihren lapidaren Monumenten, sondern von ihrer Bijouterie, vorzüglich von den geschnittenen Steinen. Sie sind ihnen Muster dafür, auf kleinstem Raum Szenen voll Anmut, heiterer Sinnlichkeit, parabolischem Gedankenspiel zu geben.

Gravelots Boccacciovignetten (1757) spielen in solcher Grazie. Wer kauft Liebesgötter? könnte als Spruchband um sie flattern, und an die Klopstockverse denkt man: „da band ich sie mit Rosenbändern.“

Der französische Geschmack wird, wie er in allen Lebensformen vorbildlich war, auch Muster für die Buchausstattung im Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts. Die Grazie und die selbstverständliche Eleganz dieser zierlichen Kleinkunst wird aber hier doch nicht erreicht.

Wollen wir die Vorstellungswelt dieser deutschen Vignetten und Embleme kennen lernen, so schlagen wir in

Goethes Gedichten die Abteilung „Kunst“ auf. Die Versüberschriften: „Adler mit einer Lyra nach oben strebend, schwebender Genius über der Erdkugel, Regenbogen über den Hügeln einer anmutigen Landschaft, Genius die Büste der Natur enthüllend, leuchtender Stern über Winkelwage, Blei und Zirkel, Pinsel und Feder von Lorbeer umwunden und von einem Sonnenblick beherrscht“ bezeichnen eine bestimmte Art dieser Emblematik. Es ist die der Philanthropie und der Humanität. Dazu kommen dann noch alle Requisiten der Anakreontik, das idyllische Liebeshüttchen, die Rosenlauben, die Blumenbeete mit den Amoretten, die Schäfereien und die Bänderspiele, die Gemmenmotive.

Überwiegend ist aber im deutschen Buchschmuck am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts nicht, wie wir es als Zeichen guter Zeiten erkannten, das Dekorative, sondern das Illustrative. Dem Text werden Bilder beigegeben, die den Stoff noch einmal erzählen, manchmal sehr gelungen und kultur-charakteristisch, wenn Chodowiecki den Griffel führt; manchmal, zum Beispiel bei Ramberg, ganz konventionell die Illusion störend und den Eindruck statt verstärkend nur entstellend. Bücher mit Bildern sehen wir nun, bei deren Komposition das Gefühl organischer Einheit im Schmuckprinzip vollständig verloren ging.

Wie sehr das Dekorative dem Illustrativen weichen mufste, zeigt z. B. die berühmte Goethe-Ausgabe der

„Schriften“ (Göschen 1787), in der die Bildbeigaben überwiegend schildernder und dabei oft sogar verballhornender Art waren und nur schüchtern zwischen Chodowieckis kräftig realistischer Wirklichkeit (Titelvignette zu den Mitschuldigen und Stella) und Rambergs fader Sentimentalität ein ornamentaler Versuch sich regt in Meils Werthervignette: dem weinenden Genius, der den Amor abweist, am Säulenpostament, im guirlandenumflatterten Medaillonrahmen.

Verfeinerteres Vignettengefühl, freilich ohne besondere Originalität, hatte Johann Michael Stork, der eine niedliche Musarionausgabe (1769) schmückte, recht im Geiste Wielandscher Philosophie der Grazien.

Ein Schweizer Künstler dieser Zeit aber zeigt all diesen halben, unvollkommenen Versuchen gegenüber eine seltene Ganzheit und ein Verständnis für dekorative Einheiten, das dieser Epoche sonst verloren schien. Das ist Salomon Geſsner. Freilich arbeitet er in einem glücklichen Zeichen: er war Dichter, Verleger und Buchkünstler in eins. Alles zusammen ergab eine gute Basis für das Gesamtkunstwerk, das wir in der erlesenen Quartausgabe seiner Schriften, einer wirklichen Bibliophilenedition, besitzen.

Geſsner spricht wie in seinen Versen so auch in seinem Zierwerk die Sprache seiner Zeit. Und doch hat sie bei ihm einen anderen Ausdruck. In der deutschen Anakreontik, die sich bemühte, so galant von Wein und

Kupfer von Chodowiecki

DIE KUNST

Titel von Gessner

Liebe zu plaudern, überwiegt sonst das Papierne. Brave Hausväter maskieren sich nicht gerade vorteilhaft mit dem Trianonkostüm und betonen dabei noch sorgsam: wir trinken ja keinen schäumenden Wein, sondern nur Dünnbier, wir küssen nicht locker geschürzte Nymphen, sondern sind ehrbar verheiratet und sitzen auf die Postille gebückt zur Seite des wärmenden Ofens.

Geſsner läſst dies Papierne viel weniger merken. Seine Sprache ist ihm zur Natur geworden. Seine antiken Motive, seine Wald- und Quellengötter sind nicht nur aus den Büchern der Antike genommen. Er hat sie sich wirklich zu Gefährten gewonnen. Sie leben in ihm, und er versetzt sie in die Landschaft seiner Heimat. Sie bevölkern ihm seine Wiesen und Haine; und so akklimatisiert, mit der Atmosphäre des Lebens frisch umwittert, kehren sie bei ihm ein und erleben in seinem Skizzenbuch fröhliche Urständ.

Wie Goethe aus Motiven antiker Kleinkunst, den Genreszenen der Gemmen, den Vasenbildern, lebendig leuchtende Verse bildet: jene Zeilen des Nektartropfens, z. B. die Minerva mit der vollen Schale malen:

Eilte sie mit schnellen Füſsen,
Daſs sie Jupiter nicht sähe;
Und die goldene Schale schwankte,
Und es fielen wenig Tropfen
Auf den grünen Boden nieder.

Emsig waren drauf die Bienen
Hinterher und saugten fleifsig,
Kam der Schmetterling geschäftig,
Auch ein Tröpfchen zu erhaschen;
Selbst die ungestalte Spinne
Kroch herbei und sog gewaltig —

so führen auch Gefsners Kupfer all jene begrifflichen Vorstellungen zu bewegtem Reigen.

Festlich und heiter ist die Vignette, die unter einem überhängenden Spalier voll schwellenden Trauben ein altes Relief zeigt mit der Panherme, umtanzt vom jungen bocksfüfsigen Nachwuchs mit Syrinx, Tamburin und Fruchtkorb; voll Grazie der schmale Weinlesefries ebenfalls mit der Herme, mit den pflückenden und den Trank bereitenden pausbäckigen Knaben und dem als ornamentale Umrahmung verwandten Laubengang. Den Inschriftkultus liebt Gefsner, der die Gartenstätten wie die Seiten eines Stammbuches behandelt und an den Weimarer und Tiefurter Park mit seinen Gedächtnisplätzen mahnt.

Auch schalkhaft kann er sein. Er verwendet als Mittelstück für eine Borde ein Empiremedaillon mit den hängenden Girlanden, setzt aber hinein weder Götter noch Helden noch Frauenanmut, sondern ein Satyrgesicht, welches sprechen könnte: „O fliehe nicht die rauhe Brust, mein aufgerecktes Ohr.“

Welch feinen dekorativen Sinn er hat, zeigten seine

Architekturvignetten. Die moderne Neigung, Haus und Garten als Ornament zu transponieren, die auf englischen Blättern, vor allem auf Ex Libris beliebt ist und die von Deutschen besonders Heinrich Vogeler-Worpswede, einer der geschmackvollsten Nachkommen des achtzehnten Jahrhunderts, pflegt, hat in Gefsner auch schon einen Vorläufer. Auf einer Vignette ist mit liebevoller Kleinkunst und einer Stimmung voll Stille und Heimlichkeit ein Laubengang gebildet, an seinem Eingang die Säulen mit Urnen und in seinem Hintergrund die Haustür mit der steinernen Guirlande, die in der Mitte ein Medaillon trägt.

Nach französischem Muster, um wenigstens etwas die Typen der Zierlichkeit des Bildschmucks anzunähern, bevorzugt man in dieser Zeit die schlanke, den zarten Linien des Stichs verwandte Antiqua. Die vollkommene Stilreinheit, dafs der Schriftsatz, wie wir bei französischem Beispiel sahen, ebenso wie der Zierat in Kupfer gestochen, also nicht mit beweglichen Lettern gesetzt ist, weist eine bibliographische Kuriosität des Nürnberger Museums auf, die Hans Boesch in der Zeitschrift für Bücherfreunde (I, Seite 233) beschrieben hat.

Dies Gefühl für Einheit des Schmuckes in Schrift und Zierat, das im achtzehnten Jahrhundert kein Gemeingut mehr war, sondern eine bemerkenswerte Besonderheit, zeigt in dieser Zeit bewufst betont ein Engländer, William Blake, in seinem eigenen Gedichtbuch „Songs of

DEUTSCHER BUCHTITEL
AUS DEM XVIII. JAHRHUNDERT

von Johann Wilhelm Meil

DIE KUNST

innocence", 1789. Wie Geſsner, wie Heinrich Vogeler in unseren Tagen, war er Dichter und bildender Künstler und lieſs seine Bücher die Früchte dieses Bundes genieſsen. Wie Vogeler seine Gedichte in künstlerischer Handschrift schrieb und Blumenranken um die stillen Verse blühen lieſs, so tat es William Blake, den Walter Cranes Liebe eingehend geschildert hat, schon vor hundert Jahren. Er stellt sich wieder, wie es in den besten Epochen der Fall war, die dekorative Behandlung der Buchseite als Fläche zur Aufgabe. Er kehrt zur Methode der alten Schriftmaler zurück, sagt Crane, und wird sein eigener Schreiber, Illuminator, Miniaturist. Damit der Druck von Lettern und von Bildwerk wieder in die richtige „mechanische Verwandtschaft, die der Schlüssel zur organischen Wirkung ist", gebracht wird, damit der Druck von Buchstaben und Buchschmuck gleichzeitig in derselben Presse erfolgen kann, richtet er die Kupferplatte zum Hochdruck ein.

Auch die Wiederbelebung des künstlerischen Holzschnitts, der ja das Konsequenteste für die Einheit der Buchkunst bedeutet, ging von England, von Thomas Bewik, dem Lehrer Cranes, aus. An diese werden wir anknüpfen müssen, wenn wir in der Folge die dekorativen Bemühungen des neunzehnten Jahrhunderts studieren wollen.

VOM INTERIEUR DER BÜCHER WENden wir uns zu ihrem Exterieur, zu ihrer äufseren Hülle, dem Einband, der zu allen Zeiten ein Günstling der Schmuckphantasie gewesen ist und der in seiner Dekoration, ob sie nun prunkend überladen, vornehm abgestimmt oder kärglich, immer ein Spiegelbild des herrschenden Geschmacks bildet.

Es ist ein weiter Weg von den kostbaren Rüstungen der alten Handschriften bis zu den leichten Einbandgewändern neuerer Zeit. Der grofse Unterschied zwischen beiden ist im wesentlichen ein Gebrauchsunterschied. Die Handschriftenkodices waren Bücher, die zum Liegen bestimmt waren, daher erhielt den Hauptschmuck die Vorderdecke. Als Liegebücher wurden noch lange alle kirchlichen Bände behandelt. Man rechnete sie mit zu dem Altarschmuck. Ferner kam es darauf an, diese Pergamentschriften mit ihren gegen die Witterung empfindlichen Seiten gründlich zu schützen, daher die schweren Holz- und Metallplatten, die, durch die Schliefsen verbunden, das Buch wie in einer Presse

zusammenhielten. Mehr Kunstschreine als Einbände in unserem Sinne waren diese Hüllen, die aufserdem noch, durch schwere Ketten gegen alle Fährlichkeiten gewahrt, an die Wand gefesselt wurden.

Mannigfach ist die Technik ihres Schmuckes.

Köstliche Exemplare solcher pompösen Luxuskunst besitzt das Britische Museum. In einer von Fletscher edierten prachtvollen Sammlung „Foreign Bookbinding" sieht man eine die Farbenschönheit des Originals bewunderungswürdig reproduzierende Kollektion, die ein ganzes Weltpanorama der Buchbinderkunst anschaulich erschliefst.

Wir sehen aus den Anfängen ein lateinisches Evangelienbuch (Ende des zehnten oder Anfang des elften Jahrhunderts). Holzbretter mit Leder überzogen bilden die Decken. Auf dem Mittelfeld aber und auf dem umgebenden Rahmen liegen vergoldete Kupferplatten. Sie sind gepunzt und lassen aus der Mitte ein getriebenes Christusrelief heraustreten. Inkrustationen sind reichlich verwendet. Kristalle, grofs- und kleinperlig, sind in das Kupfer eingelassen, und die Augen der Figuren sind aus Glasperlen.

Muster eines Elfenbeinbandes zeigt der lateinische Psalter des zwölften Jahrhunderts für die Tochter des Königs Balduin von Jerusalem, Melissanda, geschrieben und ausgemalt. Das geschnitzte Relief, mit biblischen und allegorischen Szenen von Arabeskenwerk umschlungen, ist auf Holz aufgelegt. Besonderen Schmuck geben die

darin verstreuten Türkisen und Rubinen, die wie blafsblaue und rote Sterne die mattgelbe Fläche illuminieren. Eine Decke aus durchbrochenem schwerem Silber umfängt ein Evangelienbuch des zwölften Jahrhunderts.

Eine für Schmuck und praktischen Zweck gleich wichtige Rolle spielen die Schliefsen, die durch Zusammenpressung der Decken dem Band die geschlossene Form bewahren und stets mit liebevoller Sorgfalt behandelt werden.

In der Gotik zeigen sie Architekturform, Spitzbogen- und Mafswerkmotive, mit farbigem Leder unterlegt gleich den Beschlägen der Schränke. Auch fromme Begrüfsungsformeln stehen darauf, nach der Neigung der Gotik, die Letternzeile als dekorative Leiste zu verwenden.

Durch die Kreuzzüge kommt die Kunst der Lederbereitung, die Technik der farbigen Behandlung statt der alten Blindpressung nach Europa. Vermittelungsplatz ist, wie für den gesamten Buchschmuck überhaupt, Venedig, das in dem von Delphinen umschlungenen Anker, dem Signet des Aldus Manutius, sein stolzes Diplomsigill für diese Kunst weist.

Leder, vor allem Maroquin, mit zierlichen Instrumenten, zuerst Rollen, dann Fileten, halbmondförmigen Eisen, Punktierstiften behandelt, sehen wir von nun an vorherrschen. Das Ornament wird mit Vorliebe aus dem orientalischen Import genommen als reines Linienspiel, als Arabeske in mannigfach verschlungenem Band-

und Flechtwerk, eine Flächenmusterung, die an die geometrische Teilung der Teppiche des Ostens erinnert. Daneben aber erscheinen auch romanische Blatt- und Palmettenverschlingungen und Renaissanceleisten mit den bekannten Motiven, die wir aus dem Inneren des Buches kennen. Oder das Ornament wird nur als Rahmenwerk benutzt für bildliche Kompositionen, die Mittel-, Seiten- und Eckfelder füllen.

Ein weiterer Fortschritt der Lederdekoration ist die Mosaiktechnik. Statt das Ornament einzuprägen, wird es aus verschiedenfarbigem Leder in runden Streifen ausgeschnitten und dem Grund aufgelegt. Die Ränder umsäumt man mit Goldlinien, und die ganze Fläche wird dann mit heifsem Eisen geglättet. Grün, weifs und rot sind Lieblingsfarben, und das Wesentlichste ist, die Nuancen harmonisch zu stimmen.

Die Mosaikbände sind aufs engste verbunden mit dem Namen eines Mannes, der in der Bibliophilie einen fürstlichen Platz einnimmt. Auf seinen Büchern steht das Motto voll lächelnder Grandseigneurverschwendung: Grolierii et amicorum. Es ist Jean Grolier (1479—1565). In Italien hatte er im Umgang mit Aldus Manutius und Majoli Geschmack und Neigung geschult. Seit Grolier wird Frankreich maſsgebend und voranschreitend für den Bindegeschmack und für die Bindekunst. Zur gekrönten Liebhaberei wird sie; eng zusammen stehen auf den Büchern die erlauchten Wappen

der Herrscher mit den in der Geschichte nicht minder berühmten Insignien und Namensschildern der berühmten Bindekünstler: es soll der Binder mit dem König gehen!

Die Valois und die Bourbonen, sie haben alle ihre Zeichen in ihren Büchern hinterlassen. Das dekorative Monogramm, umspielt von geschmackvollem Linienspiel, wird zum Schmuckmotiv.

Franz des Ersten Bücher in schwarzem Leder oder auch schwarzem Sammet tragen die königliche Chiffre und den Salamander in Gold. Ihm folgt dann Henri II., der königliche Gemahl der Katharina von Medici und der Liebhaber der Diana von Poitiers. Es gibt Bücher aus seinem Besitz, die sein und der Katharina Monogramm, das H mit dem Doppel-C tragen, die Königsbücher. Schöner aber noch sind die Bände des Liebhabers der Diana, die in ihrem äufseren Schmuck eine Mischung von Bibliophilie und Galanterie verraten. Diese Mischung spielt ja im achtzehnten Jahrhundert eine grofse Rolle, gerade die grofsen Amoureux sind da die leidenschaftlichsten Bücherliebhaber, und sie fanden einen letzten Nachfahren in unseren Tagen in dem Tannhäuserdichter und Sammler Eduard Grisebach.

Diese Bücher Henri II., die für die Bibliothek des Schlöfschens Anet, des Liebesnests Dianas und Henris, bestimmt waren, zeigen als reich variierten Zierat

Heinrichs und der Diana Initialen mit erotischen Symbolen verschlungen und wechselnd mit dem dreifach gekreuzten, den unvergänglichen Reizen seiner Herrin huldigenden Halbmond.

Mit den nächsten Heinrichen treten die grofsen Bindekünstler auf den Plan.

Für den dritten und vierten Heinrich arbeiten die Eves, Relieurs du roi 1578—1631. Ihr Wesen ist noble Einfachheit; statt der Verschlingungen lieben sie die ruhigen Flächen.

Der Meister des siebzehnten Jahrhunderts ist Le Gascon, der für Louis XIII. und Anna von Österreich band. Reicher und dabei raffiniert verfeinerter Geschmack wird durch ihn vertreten. Farbiges Mosaikwerk von zierlicher Teilung, Führung und erlesener koloristischer Abstimmung bedeckt das Vorderblatt. Neu ist seine Ornamentierung. Nicht mehr das Bandflechtwerk, sondern eine minutiöse, an Goldschmiede- und Filigranzierat erinnernde Technik. Er benutzt ganz feine Punktierstempel und komponiert aus Points seine Ornamente, mit Vorliebe als Spiralwerk.

Zu Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts kommen wieder neue Formen: Spitzen- und Fächermotive. Manche Entartungen erscheinen. Der Respekt vor dem Material verschwindet. Das Leder soll Marmor und Granit nachahmen oder als Schlangenhaut spielen. Eine Blütezeit naht noch einmal im achtzehnten Jahrhundert, getragen

durch den Meister Padeloup, „Padeloup le jeune, place Sorbonne à Paris“, wie stolz in jedem seiner Bücher das rote Schildchen kündete. Er band für Louis XV.

Er macht kostbare Mosaikeinbände wie den zum „Office de la semaine Sainte“ (1712), der in goldigbraunem Maroquin ein Ovalgitterwerk aus goldgesprenkeltem Oliv und Rot zeigt, eine ganz neue Ornamentation. Er kann aber auch, und das wirkt noch vornehmer, kostbarste Einfachheit meistern wie in dem dunkelblauen Maroquinband, der als einzige Zier das Wappen des Grafen Hoym trägt. Schlägt man das Buch aber auf, so findet man die Rückseite des Deckels, den „Spiegel“, mit zart zitronenfarbigem Leder bekleidet und mit goldenen Spitzenmustern umsäumt. Das sind die Anfänge des Vorsatzluxus.

Bisher, bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, hatte man nur weifsen Vorsatz. Bei den Majoli- und Grolierbänden sieht man beim Öffnen des kostbaren Bandes schlichtes weifses Papier auf dem Spiegel und als Umschlag des Buchkörpers. Die Päpste benutzten Papier mit ihrem Wappen im Wasserzeichen. Im siebzehnten Jahrhundert zeigen sich vereinzelt Marmorpapiere, auch äufsert sich das Bestreben, den Vorsatz mit dem Schnitt, auf den mit Ausmalen, Vergolden, Punzieren immer grofse Sorgfalt verwendet wurde, in Einklang zu bringen.

Das Muster jener kostbaren Sitte, die Innenseite des Deckels reich zu verzieren, wie wir sie soeben in der Doublure Padeloups sahen, findet man im Orient. Hier läfst man die Aufsenseite der Bände schmucklos und wird um so verschwenderischer auf der Innenseite des Vorderdeckels. Die üppigsten Beispiele sind persischer Herkunft. Hier blüht die filigranartig durchbrochene Lederarbeit, mit Gold und farbiger Malerei unterlegt.

Padeloup ist also Pfleger dieses Doublurenschmucks. Und nach ihm pflegte ihn Lemonnier.

Neben diesen beiden Künstlern steht ebenbürtig Meister Derome am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Er huldigte dem Zeitgeschmack entsprechend dem Spitzenmuster, das er galant und à la mode mannigfach illustriert. Eine Bordüre variiert das Lyramotiv in feinem Gewebe, ein anderes Muster, sein berühmtestes ist die dentelle à l'oiseau, die Spitze mit den sich wiegenden Vögeln.

Danach aber tritt Verfall ein. Muschel-, Blumen-, Kartuschenwerk macht sich ohne taktvolle Ökonomie breit. Die Vorliebe für Schwulst, weichliche Überladenheit wächst. Die Bücher werden statt in das ernste Leder in feminine Hüllen, in Staatsroben aus Atlas, Sammet und Seide, häufig schwelgerisch ausgestickt, gehüllt. Auch die Gobelintechnik wird dienstbar gemacht. Am Horizont taucht auch schon der

Pappband auf, freilich gemustert und gepreſst als Kopie des Leders, ein böses Vorzeichen. Er bewahrt vorläufig noch auf Rücken und Decken die Rokokoornamente, übernimmt aber dann sogleich in der Revolutionszeit die klassischen Embleme der Vasen, Denksteine, Urnen und zerbrochenen Säulen. —

DIE GESCHICHTE DES DEUTSCHEN Bucheinbandes läfst sich nicht in so ununterbrochener Entwicklungsfolge nach Dynastien von Königs- und Künstlergeschlechtern verfolgen. Der Ganzlederband mit handvergoldetem Zierat kam um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts auf. Venedig war für ihn das Vorbild, Venedig und sein grofser Buchkünstler Aldus Manutius, der der Lehrmeister aller Bibliophilen war, des Majoli wie des Grolier. Auf gelehrtem Wege kam der dekorative Geschmack über die Alpen. Die Ausgaben der Klassiker, die mustergültigen Aldinen wurden durch die in Italien studierenden deutschen Mönche nach Haus mitgenommen und erweckten das Verlangen, die Produkte der neuen Schwarzkunst auch in ein schönes, schützendes Kleid zu hüllen. Die Heimat und Hauptpflegestätte

der sich nun entwickelnden deutschen Buchkunst ist Sachsen. Die sächsischen Kurfürsten, vor allem Kurfürst August, sind die fördernden Mäcene.

Die älteren Bücher dieser fürstlichen Bibliophilen waren übrigens auch noch, wie die früheren Manuskripte, in „Breter" gebunden und nur mit Schweinsleder bezogen. In der neuen Geschmacksperiode wird nun aber der wirkliche Ganzlederband eingeführt, er ist meist dunkel, von kompakter Wirkung. Aus Linien und Stempeln wird ein Ranken- und Kartuschenwerk darauf geprägt, auch Schmiedeeisen-Ornamente. Hauptstück ist immer das Initial, Monogramm, Wappen oder Allianceschild, das die Mitte beherrscht.

Viel Mühe widmete man dem Schnitt. Er wurde mehrfarbig behandelt mit Punzierungsmustern in Gold versehen, mit eingeschalteten Wappen und Sprüchen, mit musterförmig ausgesparten weifsen Stellen. Auch die Spielerei des „verschobenen Schnittes" ist beliebt, der sein Bildgeheimnis, häufig Landschaftsmotive, auch Darstellungen der Passion, erst dann enthüllt, wenn durch Aufschlagen des Buches die Seitenränder sich abstufen. Aufser den goldgepreſsten Bänden zeigen sich vereinzelt auch farbige Mosaikarbeiten im Groliergeschmack, ferner bis in das siebzehnte Jahrhundert gemalte Decken mit Porträts der Reformatoren und Kurfürsten.

Der Dreifsigjährige Krieg bringt dann auch dieser Kunst den Verfall.

Einzelne Luxusstücke kommen natürlich immer noch vor. So gibt es gerade aus dem siebzehnten Jahrhundert kostbare Silberbuchdecken in figuraler Treibarbeit, in schöner Durchbruchtechnik von Ranken und Blattwerk. Und im achtzehnten Jahrhundert erscheinen Sammeteinbände mit üppigem Silberbeschlag als Ecken, Kartuschen, Schliefsen in reich geschweifter Rokokoornamentik. Aber das sind Ausnahmen.

Vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts und den ersten Folgejahren gibt es kaum etwas zu nennen, das in die Elitegesellschaft, die wir jetzt durchwandert, passen würde.

Die Originaleinbände unserer Klassiker, meistens aus Leder, aber auch aus Pappe oder in Halbfranz, zeigen durchaus das Bestreben, den Schmuck auf das Notwendigste zu beschränken. Die Verzierung kommt nach dem Prinzip, dafs die Bücher im Regal eingestellt als Wand, als Fassade wirken sollen, nur noch dem Rücken zugut. Er wird in Felder mit goldgepreften Füllungen von Ranken und Rokokoblumen geteilt, die durch farbige Titelschilder unterbrochen werden. —

Spezialitäten des Einbands zeigt Holland. In der Verfallzeit, als man sparsamer ward, bringt es die

glatten, weifsgelb behandelten Schweinslederbände auf, die sogenannten Hornbände, denen der Titel handschriftlich auf den Rücken geschrieben wurde. Aus Holland kommen die ersten Pappbände mit Lederrücken, die Vorboten einer mageren Zeit. Daneben aber finden sich Kuriositäten, die zwar nicht vorbildlich, aber doch der Merkwürdigkeit halber zu verzeichnen sind.

Die koloniale Beeinflussung der dekorativen Kunst in Holland ist bekannt. Das Delftdekor ist unter der Patenschaft des blauweifsen chinesischen Porzellans geboren worden; Standuhren des siebzehnten Jahrhunderts findet man in der Art chinesischer Lackmalerei, gelb auf braun, mit zopfigen Chinesen, Pagoden, Glockentürmen, exotischen Wundervögeln.

Solch westöstliche Kunst versuchte sich auch am Einband. Muster wurden die indischen Lackmalereien. Nach ihrem Vorbild wurden auf hölzernen Buchdecken — es war wohl die letzte Metamorphose der „Breter" des Mittelalters — in der in der Ferne erlernten Kunst Blumenornamente, Blüten und Blätter in möglichst natürlicher, der Wirklichkeit abgelauschten Form aufgemalt.

Überraschend spät tritt die künstlerische Lederbandkultur in England auf. Vor ihr wurden die Bücher in Stoffe, vor allem in Sammet, Damast, Goldbrokat mit Stickereien gebunden und mit Metallbeschlägen

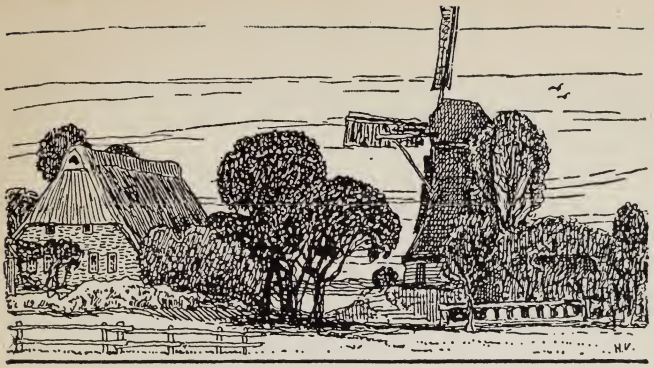
verziert. Der neue Geschmack kam für England aus der gleichen Quelle wie für die anderen Länder. Die orientalisch-venetianische Lederkunst lernte man an den Grolierbänden kennen. Proben von ihnen brachte ein französischer Edelmann, der Marquis de Nesles, der als Geisel von den Franzosen geschickt worden war, 1559 nach London.

Wie diese dekorative Anregung auf politischem Wege, so erfolgte eine andere auf kirchlichem. Mit der Verbreitung der Reformation kamen natürlich viel sächsische Bücher nach England, und sie wirkten neben dem geistigen Gehalt auch durch ihre gelungene gediegene Hülle. Und diese Anregungen wurden so sicher und fest aufgenommen und zum organischen Eigentum ausgebildet, dafs die englische Buchkultur sich auf immer gleicher Höhe hielt, auch in der Zeit, da die anderen Länder versagten.

Wie wir bei der Betrachtung des Buchinterieurs in der Zeit der allgemeinen Auflösung und Kunstvergessenheit eine Oase in England fanden, bei William Blake, genau so geht es hier bei der Revue des Äufseren.

Wie William Blake für die Buchseite kunsttreulich sich die Anschauungen der besten Epochen zu eigen machte, so besorgte sein Zeitgenosse Roger Payne unbeirrt mit reifem Verständnis für das Organische und Richtige die Buchdecken.

Beide stehen an der Schwelle der neuen Zeit, in der die künstlerischen Bestrebungen sich mühsam, unter Schwierigkeiten undankbarster Art, von wenigen gefördert und von den vielen ignoriert oder verspottet, durch den Wust maschineller Dutzendwaren hindurchwinden sollten.



MIT ENGLAND SCHLOSS DIE BEtrachtung des Buchschmucks der Vergangenheit, und nach England müssen wir uns wenden, wollen wir die Anfänge einer neuen Buchkunst, die dann für ganz Europa fruchtbringend wurde, studieren.

Ganz erlosch die gute ästhetische Tradition in England nie. Die Anregungen des letzten dekorativen Künstlers im achtzehnten Jahrhundert, des universalen William Blake, den wir als Dichter, Illustrator, Ornamentiker kennen lernten, fielen nicht in Vergessenheit, sondern wurden sorglich gehütet und rege gehalten. In seinem Geist, bildnerisch zugleich und doch streng in der Abwägung von Schwarz und Weifs die Buchschmuckprinzipien wahrend, arbeitete Edward Calvert. Unvergessen blieb auch die Technik der besten Zeiten,

der Holzschnitt. Thomas Bewick und seine Schule nahmen ihn neu wieder auf. Ihm nah steht William James Linton, der Lehrer Cranes.

Schon vor der Konstituierung der präraffaelitischen Brüderschaft wurden durch ihn die Anschauungen dieses ästhetischen Ordens, der das Leben als Gesamtkunstwerk dann proklamiert, lebendig verkörpert. Er war, wie ihn Crane schildert, „selbst Dichter, sozialer und politischer Denker, Gelehrter so gut wie Zeichner und Holzschneider".

Sie waren die Vorläufer für eine schöpferische junge Generation.

Sie liefs nicht auf sich warten, und mit Enthusiasmus, Zukunftsmut und sicherer Erkenntnis der Aufgaben trat sie auf den Plan. Die Begründung der präraffaelitischen Genossenschaft ist in den letzten Jahren an passender und unpassender Stelle so oft erzählt worden, dafs es geschwätzig wäre, den knappen Rahmen dieser Studie mit einer Wiederholung des Bekannten zu überfüllen. Wir wissen alle, dafs sich Rossetti, Burne-Jones, Madox Brown, Morris nicht allein als Maler zusammenfanden, sondern in viel weiterem Sinne als künstlerische Temperamente, als leidenschaftliche Sucher individueller Schönheit, die sich nicht mit schöngeistigen Theorien und lyrischen Betrachtungen genügen liefsen, sondern ihre Ideale praktisch betätigen wollten. Das Leben mit Kunst zu durchdringen, ward die Forderung. Und

ganz konkret, fern von aller vagen Begriffsspielerei, begannen sie mit der äußeren Form des Lebens, dem Heim, seinen Wänden, seinen Möbeln, Stoffen, Tapeten, Geräten. Den tiefen Widerspruch wollten diese Künstler lösen, der darin liegt, daß feinfühlige Menschen mit empfindlichen, ästhetischen Nerven ihre künstlerische Berufung im banalen Rahmen einer beliebigen Dutzendwohnung ausüben müssen. Und weitab von aller unproduktiven Ideologie wandten sich diese Künstler ohne Sorge, sich zu erniedrigen oder verspottet zu werden, zum Handwerk.

Aus dieser Gruppe, deren höchster Ehrgeiz war, jegliches Objekt des Gebrauchs zu einem objet d'art zu machen, ging nun auch die Renaissance des Buches hervor; sie schuf der vielseitigste dieser Meister, William Morris; und ihr Geburtsort ist die Vorstadt Londons, Hammersmith an der Themse, mit seinem stillen Wasserweg am Ufer, um den die Nebel hängen, seinen niedrigen altmodischen Häuschen mit den langen schmalen Glasveranden und den tiefliegenden verglasten Türen. Hier begründete Morris 1891 seine „Kelmscott Press", nachdem er in langen gewissenseifrigen Studien aus den Druckwerken der glänzendsten Epochen sich die Schönheitsgesetze der schwarzen Kunst erworben. Ihm war das Durchschnittsbuch der Zeit in der charakterlosen Flauheit des glatten, weißen Papiers, den schwindsüchtigen, entarteten Lettern ein Greuel, und zum Ekel ward es ihm im

Zerrbild des „Prachtwerks“ mit der rohen Stofflichkeit seiner Bilder und dem Talmizierat. Wie sein und seiner Freunde geschulter Blick von dem Surrogatschmuck, von dem sinnlos aufgepappten Ornament an den Möbeln der Zeit beleidigt wurde, so wendete sich in gleicher Antipathie ihr Geschmack gegen die verständnislos unfeine „Pracht“-Ausstattung der Bücher mit billigen Mitteln. Und aus gleichem Geist vollzog sich hier wie dort die Reformation. In beiden Fällen galt streng ausschlaggebend das Prinzip künstlerischer Einfachheit und ein Schmuckgesetz, das stets innerlich logisch aus dem Wesen des zu schmückenden Objekts abgeleitet werden sollte.

In solcher klaren Erkenntnis des Wesentlichen dachte nun auch Morris für die Buchkunst nicht zuerst an die Zierstücke, die Bordüren und Initialen, sondern vor allem an die Typen, an ihre Anordnung im Raum und an das Papier. Er liefs sich wirkliches Handpapier herstellen, voll, griffig und dabei weich, dafs die Lettern in satter Schwärze, tief und saftig in seinem Grunde liegen. Er zeichnete seine Typen selbst, eine Antiqua, „the golden type“, und eine gotische, in zwei Gröfsen, die „Troy type“ und die „Chaucer type“. Sie haben alle kraftvolle, energische Struktur und schöne, wohlgewachsene Proportionen.

Die Mehrzahl dieser Kelmscott-Drucke, deren Hauptwerke der Chaucer und die goldene Legende

sind, begnügen sich dann aber nicht, puritanisch durch Papier, Lettern und Raumästhetik zu wirken, sie fügen auch Zierstücke hinzu und zeigen in der Verschmelzung des Schmuckwerks mit dem Letterngebäude volle Wesensübereinstimmung. Morris zeichnete ja auch die Ornamente, Initialen, Bordüren, Leisten meist selbst für den Holzstock. Ranken in zierlichem Umriſs winden sich um die Ränder der Seiten, noch mehr liebt Morris das Herausholen weiſser Wirkungen aus tiefschwarzem Grunde, vor allem in den Titeln, und diese Bücher lehren mit dem ornamentalen Luxus ihrer breiten, reich belebten Rahmen, mit üppig gegliedertem Rankenwerk stilisierter Reben und Trauben, das sich leicht spielend um die wie in Niellotechnik fest und tief eingegrabenen Titellettern windet, wie man mit Geschmack verschwenden kann.

Lehrreicher noch als die rein ornamental geschmückten Bücher ist die Chaucerausgabe, die aufser den Zierstücken von Morris auch figürlichen Bildschmuck bringt. Burne-Jones gab ihn, und die Zusammenarbeit der beiden beweist klar, was es mit dem hier oft theoretisch erwähnten Einklang von Illustration und Typendruck auf sich hat. Die Gestalten des Burne-Jones in ihrer schlanken, aufstrebenden Gotik verschmelzen mit den gotischen Typen von Morris wirklich zu einem Ganzen, als hätte eine Hand mit gleichem Zuge Letternspiel und Bildwerk hingesetzt.

Das sind Werke erlesenster Bibliophilie. Wie sie

HEERE BIGYNNETH THE PRIORESSES TALE

IN ASYE, IN A GREET CITEE,
Amonges cristene folk, a Jewerye,
Sustened by a lord of that contree
For foule usure, and lucre of vilenye,
Hateful to Crist and to his compaignye;
And thurgh the strete men myghte ride or wende,
For it was free, and open at either ende.

A litel scole of cristen folk ther stood
Doun at the ferther ende, in which ther were
Children an heepe, ycomen of cristen blood,
That lerned in that scole yeer by yere
Swich manere doctrine as men used there,
This is to seyn, to syngen and to rede,
As smale children doon in hire childhede.

AMONG thise children was a wydwes sone,
A litel clergeon, seven yeer of age,
That day by day to scole was his wone,
And eek also, whereas he saugh thymage
Of Cristes mooder, hadde he in usage,
As hym was taught, to knele adoun and seye
His Ave Marie, as he goth by the weye.

Thus hath this wydwe hir litel sone ytaught
Oure blisful lady, Cristes mooder deere,
To worshipe ay, and he forgate it naught,
For yong child wol alday soone leere;
But ay, whan I remembre on this mateere,
Seint Nicholas stant evere in my presence,
For he so yong to Crist dide reverence.

This litel child, his litel book lernynge,
As he sat in the scole at his prymer,

THE STORY OF THE GLITTERING PLAIN OR THE LAND OF LIVING MEN

Chapter I. Of those Three who came unto Hallblithe to the House of the Raven

HAS been told that there was once a young man of free kindred and whose name was Hallblithe: he was fair, strong, and not untried in battle; he was of the House of the Raven of old time. This

Titel

aber zu Liebhaberpreisen nur in ganz beschränkter Anzahl hergestellt wurden, so ist vielleicht von einem streng und konsequent die Forderung unserer Zeit betonenden Standpunkt aus auch ihre kunstpädagogische Bedeutung eine beschränkte. Wesentlicher als die Herstellung privater Liebhaberausgaben, für die allerreichste Aufwendungen gemacht werden können, erscheint uns heute die Forderung nach dem einfachen und doch geschmackvollendeten Buch. Gerade so wie wir im übrigen Kunstgewerbe von dem neidischen Interesse an dem Prunk fürstlicher Palastkultur abgekommen sind und das in Jahren unnatürlicher Prätention übersehene Ziel einer bürgerlichen oder, wenn das Wort zu frugal klingt, patriziermäfsigen Geschmackskultur als höchstes anerkennen.

Aber auch hieran hat Morris gedacht, und gerade in seinen Lehren, wie ein Buch durch Schmucklosigkeit geschmückt werden kann, darin liegt, viel mehr als in seinem an sich bewunderungswürdigen, archaisierenden Amateurtum, seine grofse reformatorische Bedeutung. Morris kann, wenn man seine Archaismen glatt kopiert, sogar gefährlich werden. Nicht die Einzelheiten seines Werkes dürfen zum Vorbild genommen werden, sondern die Gesamtpersönlichkeit, die wunderbar lautere Art, wie er seine Aufgaben angreift, ihnen nicht mit vorgefafster Meinung entgegentritt, sondern mit einer Ehrfurcht vor der Natur in ihr Wesen eindringt und daraus den

organischen Plan erwachsen läfst, nach dem sie ausgestaltet werden. Und gerade über das Buch als Kunstwerk hat Morris echt erlebte, einfache und zwingende Sätze gesagt.

Morris spricht von der „Architektur" der Buchseite; wie „Mauerwerk" soll das Letternrechteck in ihr stehen. Er bestimmt das Verhältnis der Ränder zueinander und geht dabei logisch von der Doppelseite aus. Der innere Rand am Rücken mufs der schmalste sein, hier hat das Buch seinen Halt, der äufsere seitliche mufs breit und der untere, das Fundament, auf dem das „Mauerwerk" der Lettern ruht, am breitesten sein. So wirkt das Satzgebäude der Doppelseite, in der Mitte fest geschlossen und streng gefügt, wie ein glänzendes schwarzes Zierstück in breitem weifsem Rahmen.

Zu dieser beauté intérieure gehört aber auch die ebenbürtige äufsere Hülle. Auch für sie, ob sie Produkt der Luxuskunst oder der einfachen Geschmacksästhetik ist, hat England vorbildlich gearbeitet.

In all diesen Fragen nun wird uns die Luxuskunst, so bewunderungswürdig sie ist, wohl immer weniger interessieren als die Kunst, mit einfachen ehrlichen Materialmitteln ästhetisch Befriedigendes zu leisten. Die Luxuskunst hat etwas Unfruchtbares, sie führt nicht weiter. Im Einband z. B. erscheint es kaum möglich, die kostbaren Lederbände üppiger Vergangenheiten, wie wir sie in den Büchereien gekrönter Bibliophilen mit

Entzücken sahen, noch zu überbieten. Auf dem anderen Wege aber, mit Benutzung aller neuen maschinellen Techniken, läfst sich etwas erzielen, was früheren Jahrhunderten nicht möglich war, was in seiner Art vollendet und dabei vielen zugänglich sein kann.

Beides hat England uns vorgemacht. Die Luxusbindekunst vertritt als erster Meister, seiner gröfsten Vorgänger würdig, Cobden-Sanderson, Morris' Freund. Handgefertigte Lederbände von seltener Schönheit der Materialbehandlung, feinstem Takt der ornamentalen Verzierung und vor allem meisterlicher Sicherheit im Setzen der Schrift bezeugen seine Kunst. Die Schrift, der Titel auf der Vorderseite und auf dem Rücken, der mit seinen erhöhten Bünden und seinen ausgezierten Feldern eine Ornament-Leiste bildet, ist stets deutlich lesbar und dabei in seiner Anordnung als Spruchband oder als monumentale Tafelinschrift oder als Letternbordüre rings um den Rand des Deckels zugleich ein Schmuckwerk.

Der bescheidenere Bruder dieses Lederbandes ist der Leinenband, der englische Leinenband mit seiner rauhen, fädigen Oberfläche, der sich jetzt die ganze Welt erobert hat. Diesem Leinenband gab die künstlerische Erziehung der ausgezeichnete Gleeson White, der im „Studio", der bekannten Zeitschrift, die Propaganda des modernen Geschmacks so ruhig und wirksam leitete.

Material, Schrift und Vignetten sind die Faktoren

dieses Leinenbandes, der maschinengepreſst in beliebiger Auflage hergestellt werden kann. Das Material besitzt seinen Reiz in der Oberfläche. Sie hat nicht die langweilige, einfarbige Glätte des Kaliko, das früher in Deutschland für billige Bücher benutzt wurde. Sie ist aufgerauht, porig und fädig, sie hat etwas Flockiges und wird dadurch auch in der Farbe nuancierter, und bietet für die Pressung einen weichen, schmiegsamen Untergrund. Die Einfärbung ist delikat in moosigem Grün, weichem Grau, zartem Pfirsichrosa. Gleeson White hat nun für den ornamentalen Schmuck und die farbige Pressung entzückende Mischungen getroffen. Das Burne-Jones Werk hüllte er in matten blaugrauen Umschlag. Aus Dornenranken steigen steile asketische Bäume. Zwischen ihren Kuppeln schwebt die Schrift. Stilvollendet wirkt auch der Leighton-Einband in flimmerndem Hellgrün, der als Huldigung für den klassizistischen Meister in strenger Art nur eine Säulenleiste weist. Musterhaft sind die Rücken, deren Komposition in Deutschland oft auch bei sonst guten Büchern vernachlässigt und dem Drucker überlassen wurde. Gerade der Rücken ist aber bei Büchern, die für die Vertikalstellung im Regal bestimmt sind, das Wichtigste, denn die Summe der Rücken bildet die „Bücherwand“, das dekorativste Paneel für ein Arbeitszimmer. Gleeson White verstand es vollendet, das Muster des Vorderdeckels für den schmalen, gestreckten

Rücken umzustilisieren und vor allem in die Windungen aufstrebenden Rankenwerks mit spielender Sicherheit den Text des Titels hineinzustreuen. Ein gutes Beispiel solcher englischen Leinenbände ist auch die grüne Decke des „Studio".

Vor den Schränken des Londoner Bibliophilen-Buchhändlers Bumpus in der Oxfordstreet, die an Inhaltswert nicht viel den Vitrinen eines Juweliers nachstehen, lernt man die ganze Reichhaltigkeit der englischen Buchkunst kennen. Mit spitzen Fingern, wie der Goldschmied ein Bijou darbietet, weist der Besitzer, der nicht bloſs Geschäftsmann, sondern Amateur ist, seinen Reichtum: die märchenhafte Kostbarkeit edler Lederquartanten aus weiſsem vergoldetem Pig-Skin, Meisterkopien von Grolier- und Padeloupbänden, schlichte Pergamentbände von raffinierter Einfachheit mit durchgezogenen, aus den Bünden des Rückens in konstruktiver Logik sich entwickelnden Bindebändern, die schmückend zugleich und zweckvoll sind; die reiche Mannigfaltigkeit all der Leinenbände; schlieſslich, was wir vielleicht am meisten bewundern, die Bände der Dentschen Temple-Edition. Mit Geschmack gedruckt, in zierlichem Format, mit leichtem, biegsamem Lederumschlag, den eine graziös in den Raum gesetzte Vignette schmückt, sind sie trotz ihrer Billigkeit ohne jeden falschen Schein, von bestechendem Reiz und echter Vornehmheit.

Es wäre noch einiges über Morris Nachfolge in

England hinzuzufügen. Der Kelmscott Press des Meisters eiferte die Vale Press, eine Gründung von Charles Ricketts und Charles Haselwood aus dem Jahre 1889 nach.

Eine Amateurdruckerei begründete Ricketts Freund Lucien Pissaro, der seine eigene Schrift „The queen of the Fishes“ in Farben und mit selbst geschnittenen Holzstöcken druckte, ferner die Bücher Ruth und Esther, die Moralités légendaires von Laforgue und Villons Gedichte herausgab. Pissaro schrieb übrigens mit Ricketts gemeinsam einen französischen Essay „De la typographie et de William Morris“.

Gleichfalls aus der Morris-Schule stammt noch Emery Walker in Hammersmith, der Geburtsstätte der berühmten Presse.

Er schuf zusammen mit dem grofsen Künstler des Einbands Cobden Sanderson die „Doves Press“. Die Bücher dieser Offizin, ein Agricola des Tacitus, Cobden Sandersons Tractat „the ideal Book“, Tennysons Gedichte, zeichnen sich durch vollendete Harmonie des Satzbildes und des Druckes aus, und sie verzichten ganz auf hinzugefügten Schmuck.

Die jüngste der englischen Liebhaberdruckereien ist die Essex-Press, die Ashbee als eine weitere Provinz seiner Guild of Handicraft ins Leben rief. Er benutzt Gerät aus dem Morris-Nachlafs und stellt auch Arbeiter der Kelmscott Press an. Eine seiner besten Editionen ist eine Cellini-Abhandlung. Die letzten Bücher der

Essex lassen aber die strenge ausgeglichene Haltung des grofsen Vorbildes vermissen. Dagegen hat ein moderner Engländer das Werk eines österreichischen Dichters sehr fein für einen deutschen Verlag eingekleidet.

Das zeigt die Insel-Quarto-Ausgabe von Hofmannsthals Zwischenspiel „Der weifse Fächer“ mit den Holzschnitten von Edward Gordon Craigh. Der anregungsvolle Stimmungskomponist der Bühne versuchte sich hier in der Buchinszenierung eines Dramas mit erlesenem Geschmack. Und ihm glückten zugleich zwei Resultate in seinen Blättern; sie sind einmal ausgezeichnete Vorbilder für Bühnenbildlichkeit, auf Lichtweben und Schattenschweben eingestellt — figures et choses qui passent — und sie wahren gleichzeitig durchaus den Buchcharakter und wirken in ihrer satten und tiefen Black and White-Stimmung ganz typographisch.

EHE WIR UNS ZU DEN BESTREbungen auf heimischem Boden wenden, werfen wir einen flüchtigen Blick auf die dekorativen Bemühungen der anderen Länder um das Buch. Überaus frisch wurde die englische Anregung von Amerika aufgenommen. Dieses voraussetzungslose Neuland interessierte sich aber weniger für das Ernst-Pathetische als für gewisse Bizarrerien und Raffinements, die es mit keckem Wurf noch zu überbieten trachtete. Nicht das Altmeisterliche, fast Mönchische des Morris, der am liebsten gleich einem frommen Klosterbruder ein ganzes Leben auf die Niederschrift und die Illumination eines Buches verwandt hätte, war anreizend, sondern der geistreich mit allen Kulturen spielende artistische Dandysmus Aubrey Beardsleys, der auch in Deutschland sehr nachwirkte.

Illustration zu Walde's „Salome“ von Aubrey Beardsley

Illustration zu „Tristan und Isolde“ von Aubrey Beardsley

Dieser Kapriziöse schafft in seinen Zeichnungen, die delikat sind wie haarfeine Ziselierungen auf Goldplatten, Paradis artificiels.

Wie Huysmanns Herzog Desesseintes in seiner Likörorgel und seinem Parfümlaboratorium immer neue gesteigerte Geschmacks- und Genufsfinessen in der Verbindung seltener Arome suchte, so geht auch Beardsleys Artistik lüstern und verwegen auf die nouvelles voluptés besonderer Kreuzungen aus. Japonismus, Antikes (z. B. die schwammtuffigen Frisuren auf den Büsten römischer Kaiserinnen), Louis XV. und Louis XVI.-Motive gatten sich. Giotto-Engel bekommen die Gesichter von Faunen, Pan wird zu einem byzantinischen Mosaik, auf einem Vorsatzblatt (es ward für die Insel-Ausgabe des kleinen Welttheaters von Hofmannsthal verwendet) liest auf beblümter Wiese einer Rokokodame im Reifrock ein Satyr Gedichte vor, seine Bockfüfse sind stilisiert und ihre Haare wellen sich wie Juponvolants.

Die menschliche Figur, das zeigen vor allem die Bilder zu Oscar Wildes Salome, sind immer zu steilen Ornamenten erstarrt, das Hermaphroditische herrscht und raffinierte Sorgfalt wird der Darstellung des Geräts, der Toilette und des phantastisch-bizarren Schmuckes zugewendet. Beardsley, der jung an der Schwindsucht starb, verschmähte aus seiner opiatischen Phantasie heraus, gleich Baudelaire, das Natürliche, er liebte die aufreizenderen, grenzenloseren Genüsse der Einbildungskraft,

das Künstliche und die Schauer des Todes und der Grausamkeit. Er besafs aber bei diesem verwegenen Spiel einen so sicheren Geschmack, dafs er nie die Form verlor und dafs sein „King Arthur“ ein in den Schmuckmotiven wohl preziöses, aber in der Raumeinteilung, der schwarz-weifsen Flächenwirkung, der Einheit von Lettern und Bild vollendetes Buch geworden ist.

Der Beardsley-Art, vermischt mit Präraffaelitismus, ist nun in Amerika sehr verwandt die Handschrift William Bradleys mit ihrer Linienvariation.

Bradley hatte auch seine eigene Druckerei, „The Way side Press“. In ihr stellte er seine Zeitschrift: Bradley his book her, dann gleich den Engländern das Buch Ruth und Esther, und die Fringilla. Anfangs brauchte er die Troytype der Kelmscott Press, später eine eigene schön gewachsene Antiqua. Er illustrierte seine Bücher selbst und die Zusammenstimmung von Type, Illustration und einem beide verbindenden Ornament ist mustergültig.

Auch Bradley weckte Gefolgschaft. Von den Press, die ähnliche künstlerische Ziele erstrebten, ist am bekanntesten Elbard Hubbards Unternehmen The Roycroft geworden.

Hubbard schrieb als ein „kunstliebender Klosterbruder“ selbst die Geschichte seines Tun und Treibens in seiner Monatsschrift The philistine.

Franz Blei erzählte von diesem amerikanischen Morris oder Fra Albertus, wie er sich selbst gern nennen läfst, allerlei Originelles in seinem Aufsatz über amerikanische Buchkultur.*)

Die Burschen und Mädchen des Dorfes Aurora und jeder, der arbeitslos dahin kam und irgendwie zu verwenden war, wurden „Roycrofter", und die Gesellschaft — an hundert Köpfe — bildete nun eine im Buchgewerbe tätige Genossenschaft mit Gewinnanteil. Als Zeichner, Setzer, Drucker, Falzer, Binder, Papierschöpfer, Farbenreiber, Illuminatoren, Holzschneider waren die Mitglieder unter ihrem Grofsmeister tätig.

Doch sind die Roycroft-Editions ungleich:

„Kein Buch ist ganz schlecht, keines gut". Erfreut eine schöngeschnittene, gut im Papier stehende Type, so schwindet die Freude wieder vor handausgemalten Initialen — bei einer Auflage von 1000 Exemplaren, die nach alten Vorlagen geschnitten und zur Type gar keinen Bezug haben. Zu wohl komponierten Leisten und Schlufsstücken stellen sich willkürlich und schief Photogravuren und Aquarelle ein.

Im amerikanischen Buchdetail spielen die Umschläge als eine Art Kleinplakate eine grofse Rolle. Vor allem die zum „Inland Printer" (Bradley zeichnete davon 18) und zum Chap-Book.

---

*) Kautsch, Studien zur neuen Buchkunst, Weimar 1906.

Auf ihnen schreiten unter stilisierten Bäumen stilisierte Frauengestalten in unfruchtbarer Schönheit; sie gleichen Mondänen, die sich aus Laune in den Faltenwurf fremder Kulturen gesteckt haben. Die Linien ihrer Gewänder, die von den zerbrechlichen Hüften schmal fließen und unten in einem tollen Wirbel verflattern, gleichen den Bronzen des Wieners Gurschner, der auch von Beardsley beeinflußt ist. Auch sonst scheint in Amerika nicht so sehr die planmäßig auf das harmonische Ganze ausgehende Tendenz des Buchschmucks wirksam zu sein als eine Kleinkunst, die freilich im treffsicheren, stets originellen Dekor und in der aparten Raumdisposition von Prospekten, Briefköpfen, Katalogen, Reklamekarten, dekorativen Annoncen und Programmen Leistungen von verblüffender Sicherheit, Leichtigkeit und immer besonderer Note liefert.

Die klare Erkenntnis der idealen Forderung, daß das Buch eine künstlerische Einheit sei, findet man am schwächsten vielleicht ausgebildet in Frankreich. Und eng hängt das mit dem französischen Kunstgewerbe überhaupt zusammen.

Der leitende Grundsatz der modernen Geschmacksbewegung, daß der wahre Schmuck in der Proportion aller Teile, der inneren konsequenten Logik des Aufbaus, dem organischen Rhythmus der Linien besteht — dieser puritanisch nicht das letzte und höchste gebende, aber sehr heilsame und für Geschmacksverwilderung

erziehliche Grundsatz hat in Frankreich von allen Ländern den geringsten Anklang gefunden.

Hier, wo sich am längsten die prunkvolle Tradition der fürstlichen Stile gehalten, stellte man immer den Schmuck als Hauptsache hin. Man sträubte sich dagegen, ein Objekt als Einheit anzusehen, etwa einen Stuhl als Muster zweckvollen, harmonisch gewachsenen Körperbaus zu betrachten, und die unauffällige Schönheit, die in einer solchen Harmonie der Verhältnisse liegen kann, zu erkennen. Nach dem äufseren Schmuck suchte man zuerst, richtiger ausgedrückt, nach dem Ausputz. Der Stuhl schien nur dazu da, die Möglichkeit zur Ausstellung einer Schnitzerei, einer Bronzemontierung oder eines eingelassenen Wedgwoodmedaillons zu bieten.

Diese tief eingewurzelte Gewohnheit war nun auch für die Buchkunst mafsgebend. Man beurteilte den Schmuck eines Buches nicht im Zusammenhang mit dem Buchkörper, ob beide das Schauspiel einer ästhetischen Allianz darböten, sondern rein für sich, ob die Illustrationen Reiz hatten. Denn darauf läuft die französische Buchkunst des neunzehnten Jahrhunderts im wesentlichen hinaus, einem ohne besondere künstlerische Sorgfalt hergestellten Druckwerk Bilder beizufügen. Diese Bilder können an sich sehr kostbar sein, sehr geschmackvoll, aber sie stempeln das Buch darum noch nicht zu einem Kunstwerk. Die technisch vollendeten Reproduktionen verschwimmend zarter

Tuschzeichnungen können durch ihre Grazie entzücken; ihr wolkiger toniger Hauch stimmt aber schlecht zu der scharf konturierten, wie eine gravierte Platte wirkenden Druckseite. Und man kommt in Versuchung, die hübschen Bildchen loszulösen, die Bilder vom Buch und das Buch von den Bildern reinlich zu scheiden. So war es in der Mitte des Jahrhunderts, als Doré, Tony Johannot und Gavarni ihr künstlerisches Schaffen der Buchillustration widmeten, glänzende, geistreiche Illustratoren, aber sicher nicht Buchkünstler im strengen Sinne. Und so ist es heute noch. Charakteristischer als das Aufzählen vieler Beispiele ist eine Tatsache, die ein Kenner Pariser Kuriositäten, Meier-Gräfe, einmal in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ mitteilte, daſs nämlich Pariser Bibliophilen das Dreifrankfünfzig-Exemplar einer Massenauflage sich von Künstlern mit Federzeichnungen schmücken lassen, wie es Gallimard z. B. durch Rodin an einem einfachen Exemplar der „Fleurs du Mal“ vollziehen lieſs. Hieraus sieht man, wie der Hauptwert auf Raritätsluxus gelegt wird.

Auch die künstlerisch dekorativen Umschläge der ungebundenen Bücher gehören, so reizvoll sie auch sein mögen, nur in die äuſserste Peripherie des Buchschmucks. Sie sind untergeordnete Faktoren. Sie machen allein ein Buch noch lange nicht zu einem wirklich kunstgewerblichen Objekt. Sie zählen eher zur Plakatkunst. Und gerade die Plakatkünstler haben

sich, wie überall, so auch in Frankreich, produktiv mit diesen Miniaturaffichen abgegeben. Chérets leuchtende Seifenblasen und koloristische Fanfaren, Forains und Steinlens scharfe, graue Alltagscharakteristik des Lebens „dans la rue“ kehren auf den Buchumschlägen wieder. Eine Form der künstlerischen Reklame ist es, aber keine dem Buch organische Dekoration. Den rein dekorativen Ton, das Ornament ohne stofflichen Inhalt geben besser die Emblematiker Mucha und Grasset und einfacher und graziöser noch A. Auriol, der keine Bilder malt, sondern von der Schrift ausgeht und in der Gruppierung des Textes, in dem zierlichen Zug der Buchstaben und dem zwischen ihnen sprießenden Blütenschmuck sehr Apartes schafft. Er verteilt Zweigwerk und Lettern mit der spielenden Leichtigkeit, mit der ein japanischer Künstler Blumen in einer Vase ordnet.

Die so dringend gewünschte Einheitlichkeit findet sich weniger in kostbaren Büchern großen Stils als in einigen liebenswürdigen Kinderbüchern, den Liederheften Boutet de Monvels, den „Chansons de France“ und „Vieilles chansons et danses“ und in der „Jeanne d'Arc“. Bei den Liedern zieht sich ein illustrativ lustig geschmückter Rand um das Notenmittelstück. Die Drolerie des Ausschnittes auf diesen Leisten, die Grazie der kindlichen Einfalt, das lieblich naive Holzfigurenwesen ist mit künstlerischem Takt getroffen. Auch

Octave Uzannes von Avril geschmückte Bücher, meist dekorative Kollektaneen, und des feinfühligen Henri Rivieres „l'enfant prodigue" verdienen die Mention honorée.

Vom französischen Bibliophileneinband gilt, was vom französischen Bibliophilenbuch überhaupt gesagt wurde. Maſslose Schmucksucht, gespreizte Originalität steht höher als der logisch aus dem Wesen des Einbandes als Buchschutz und als dienendes Glied der Bücherwand entwickelte Stil. Ja, dem Begriff des Kunstgewerblichen wird bewuſst und absichtlich in miſsverstandener Überhebung der Luxusbegriff entgegengesetzt. Unter der Herrschaft solcher Anschauungen ward der Einband oft nur Vorwand, um allerlei unorganischen Zierat anzubringen; er ward zur Auslage für Bijouterie.

Aus der Vergangenheitsbetrachtung erinnern wir uns nun wohl, daſs die Einbände der besten Epochen, die Werke Groliers und Padeloups auch kostbar waren, und eben sahen wir erst Cobden-Sandersons wertvolle Decken. Aber diese Kostbarkeit wurde nicht durch weither geholte Ausstattung mit allerlei dem Buch fremden Details bewirkt, sondern war wesensentsprossen. Dem Charakter der edlen Lederhülle entsprach die Verzierung mit eingelegtem farbigem Leder und die diskrete, der Fläche des vertikalen Bibliothekbuches angepaſste Goldpressung. Ganz ist diese edle Überlieferung im Heimatland der groſsen Buchkünstler freilich nicht versunken. Marius

Michel vor allem setzt sie fort. Aber der unersättliche, ausschweifende Sinn der Pretiösen verlangte Gesteigertes. Die bijouliebenden Sammler wollten das einzelne Buch zur Rarität machen. Statt der klassischen Goldpreſstechnik à petits fers wurden Techniken angewandt, die dem Flächencharakter des Einbandes völlig widersprachen, so die Lederskulptur, die Reliefpressung. Das vornehme Material des Leders genügte nicht, man wollte Materialmischungen. Bunte Inkrustationen verwandte vor allem die Nancyer Schule. Kleinplastik wurde herangezogen. Man legte in einem Maroquinband der Aphrodite des Pierre Louys als Schmuckleiste eine schmale Bronzeplakette, die im oberen Feld die Liebesgöttin und im unteren den mondänen Kopf ihres modernen Sängers zeigt.

Auch Originalmalerei versucht sich auf diesem wenig angemessenen Feld, und Einbänden aus Bronze, wohl einer der schlimmsten Verirrungen, begegnet man auf den Ausstellungen. Ein groſser Aufwand ward für Launen vertan, ohne daſs wirkliche, zukunftfördernde Kultur- und Geschmackswerte geschaffen wurden.

Neben diesen Abarten hielt sich freilich, was nicht vergessen werden darf, der altbewährte französische Halbfranzband, der Massenband aus marmoriertem Deckel (mit dem Vorsatzpapier übereinstimmend) und dem weiſsen kalbledernen Rücken mit seinem türkisblauen und roten Titelschildchen. Es ist der alte industrielle Einband der

Buchhandlungen. Er macht keine Ansprüche, bedarf keiner künstlerischen Hilfe, hat keine ausgesprochene Zeitnote und ist doch als Baustein der Bücherwand mit seinem hellen, buntbeschildeten Rücken aufserordentlich dankbar.

Feinen dekorativen Takt für den Buchschmuck findet man im Norden, vor allem in Dänemark, das ja auch in seinen Porzellanmanufakturen Geschmacksinstitute ersten Ranges besitzt. Ihre Schöpfungen, die der gekrönten „Königlichen" wie die von Bing und Gröhndahl, zeigen eine bewunderungswürdige, in der Schule Japans erworbene Zuverlässigkeit des sparsamen, stets an die richtige Stelle gesetzten Dekors, feinsten Sinn für die Mischung der Übergangsfarben und vor allem jene so hoch zu stellende Bescheidenheit, die das Objekt nie vom Schmuck überwuchern läfst. Solch streng gewahrter Sinn der Sachlichkeit herrscht auch in der Buchkunst, deren Kräfte meistens gleichzeitig für die Porzellanmanufaktur tätig sind, wie Heilmanns und Bindesböll.

Die dänischen Einbände sind auf allen internationalen Ausstellungen in der technischen Vollendung, in dem Geschmack der Materialbehandlung, die stets von allem Auffallenden fern bleibt und in der feinen Nuance der Farbe, dem sparsamen Ornamente, der glücklich gesetzten Schrift, neidlos als hervorragend anerkannt worden. Sobald die kunstgewerblichen Bestrebungen eines Volkes

so nach einfacher Schönheit trachten, werden sie zukunftskräftig, Luxustendenzen sind mehr hemmend und verwirrend als produktiv.

Dänemark hat nun gerade für die Buchkunst einen Erzieher, der in der Strenge des künstlerischen Gewissens und dem allseitigen Stilgefühl Morris verwandt erscheint.

Frederik Hendriksen ist das. In London verbrachte er seine Lehrjahre, und an den Werken Thomas Bewicks, der den Holzschnitt neu belebte, bildete er sich. In der Heimat begann er unter schweren äufseren Umständen eine rege propagandistische Tätigkeit, theoretisch und praktisch. Er begründete eine künstlerische Buchanstalt, schrieb Artikel, gab eine Zeitschrift heraus, wurde nicht müde, an den mustergültigen Werken der Vergangenheit Anschauungsunterricht zu erteilen, die Einheitlichkeit des Buches, die Schönheit rein typographischer Bilder zu lehren, und schliefslich gelang es ihm, die „Forening for Boghandverk", den „Verein für Buchhandwerk", ins Leben zu rufen, aus dem dann 1893 eine Fachschule hervorging. In Chicago und Paris wurden von ihm ehrenvolle Siege erfochten.

Andere dänische Buchkünstler sind Anker Kyster, Bindesböll, Heilmanns und Tegner. Sie haben alle Reizvolles für das Detail des Buchschmucks geschaffen und dabei im Auge behalten, dafs nicht der isolierte Schmuck den Band ziert, sondern die Gesamtkomposition.

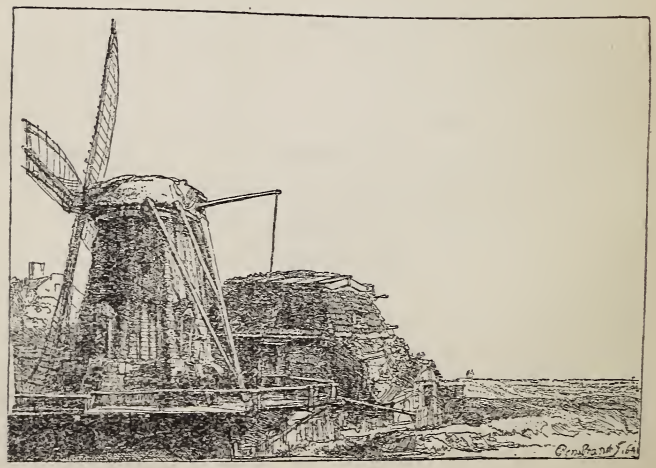
Reiche Ausdehnung fand in Dänemark besonders

das Vorsatzpapier. In schwimmenden Marmorierungen, in wolkigen Mischungen aus Grau und Weifs, aus Grün und Weifs, in feinem Phantasiespiel der Linien gleich graziösen Rauchringen in der Luft, in der Art harmonisch nuancierter Überlaufglasuren wurde Delikates geleistet. Koloristisches Feingefühl mischte die Farben, die nie nebeneinander stehen, sondern sich symphonisch in gleitenden Übergängen verschmelzen. Die ästhetische Befriedigung solcher Mischung liegt darin, dafs sie scheinbar nicht künstlich zusammengesetzt wirken, sondern organisch, selbsttätig entstanden, wie das schillernde Spiel durcheinander geschüttelter farbiger Flüssigkeiten in einem Glase.

Ein Zeichen, mit welcher dekorativen Liebe auch kleine Aufgaben behandelt werden, ist ein Fremdenführer durch Kopenhagen, im Auftrage des dänischen Touristenvereins herausgegeben. Heilmanns hat dies typographisch sorgsam ausgestattete Heft so eingekleidet, dafs dies Reisebüchlein seinesgleichen nicht hat. Vorsatz und Umschlag ist blau und weifs gestimmt, heraldische Motive, laufende Hirsche sind mit japanischer Leichtigkeit in den farbigen Grund verteilt. Auf einem gewirkten Vorhangfries in der Ausstellung schwedischer Handarbeiten, die letzthin im Berliner Kunstgewerbemuseum stattfand, sah man dies sehr dekorative Hirschmotiv wieder.

Tegners farbige Umschläge sind, wie auch die von

Heilmanns, zugleich mit den Büchern, die sie umhüllten, nach Deutschland gekommen und dienen der Übersetzung wie dem Original. Der zierlich geschnörkelte und geblümte Rokoko-Umschlag zu Sven Leopolds galanter Hofgeschichte „Prinzessin Charlotte“ (Berlin, S. Fischer), der ein von zarter Hand getuschtes Stammbuchblatt des achtzehnten Jahrhunderts sein könnte, ist von Tegner und die stilisierte Landschaftsdekoration auf den Umschlägen der im gleichen Verlag erschienenen Bücher Peter Nansens „Maria“ und „Gottes Mühle“ von Heilmanns.



AM STÄRKSTEN VON ALLEN LÄNdern ist das moderne Prinzip, dafs ein Buch in allen seinen Einzelheiten von einer sorgfältig und ökonomisch alle Faktoren abwägenden und zueinander stimmenden dekorativen Generalregie inszeniert werden müsse, in Belgien ausgebildet worden.

Nicht immer war es so, es gab auch in der belgischen Schmuckkunst eine Zeit, da durchaus französische Geschmacksgrundsätze galten. Da wurde das Buch an einer Stelle gedruckt und an einer anderen ihm ein künstlerisches Titelblatt bestellt. Das Buch und der Titel sahen sich meistens zum erstenmal, wenn sie die gemeinschaftliche Lebensreise antreten sollten. Nur in losem Zusammenhang stand damals Schmuck und Buch. Man mufs den Büchern dieser Periode gegenüber vom

streng buchgewerblichen Standpunkt absehen und ihre Titel und Umschläge isoliert, als Mappenblätter betrachten, gerade wie in den französischen Bibliophilenbänden. Der Künstler, der die apartesten Blätter in die Bücher seiner Zeit streute, war Félicien Rops. Er dekorierte nicht, er fühlte sich als der künstlerische Begleiter des Textes, der mit seiner Zeichnung die Stimmung der Dichtung reproduzierte, sie in bildlicher Assoziation noch einmal schuf, dafs sie verstärkt und tiefer klang. Er liebte erotische Grotesken und Blocksberg-Zynismen, er wühlte sich leidenschaftlich ein in die Vorstellungen grandioser Laster, er fühlte aber auch die lyrischen Schwingungen melancholischer Sehnsucht und Vergänglichkeitswehens. Eins seiner reinsten Blätter von stiller, trauriger Gewalt und Gröfse ist sein Titelbild zu Mallarmés Gedichten: La grande lyre. Auf einer Schädelstätte der Thron der Muse, eine herbe, von Sehnsucht verzehrte Mädchengestalt; sie hält unbeweglich auf dem Schofs die Leier, deren Saiten in den Himmel reichen. Schattenhafte Hände greifen aus den Lüften, um diese Saiten zum Tönen zu bringen.

Von solchen rein geistigen, abstrakten Begleitzierat kam man erst in neuerer Zeit zu praktisch-gewerblichem Gesichtspukt, zu einem dekorativen Gesamtausbau. Jetzt entwickelte sich der schroffe Gegensatz zu Frankreich. An die englische Bewegung wurde angeknüpft und ihre Grundsätze der Zweckästhetik, der Sachlichkeit, der

konstruktiven Logik selbständig ausgebildet. Henri van de Veldes Werk war das, und neben ihm stehen als wichtige Bundesgenossen George Lemmen, Th. van Rysselberghe. Sie wollten vor allem die ästhetischen Anschauungen revidieren, die Augen dafür öffnen, dafs man nicht mit vorgefafsten Begriffen an die Dinge herantreten dürfe, dafs man empirisch aus dem Wesen eines Objektes seine Eigenart und seine Schönheit erkennen und sie zur Darstellung bringen müsse. Für das Buch stellten sie die einfachsten und gesündesten Lehren auf und noch viel schlichter ist ihre Tendenz als die der Engländer. Kein Luxus, sondern unauffällige Materialvollendung gilt, sicherer Takt in der Anordnung des Satzbildes, die sparsam angewendeten Zierstücke möglichst in persönlichem Holzschnitt, strichverwandt dem Zug der Lettern; einfach auch der Einband, der in seinen Prägungen der Strichführung des Innenschmucks ähnlich sein und dabei den Hauptwert auf die gelungene Einordnung der Schrift legen soll.

Rysselberghe ist der Farbenkünstler der Gruppe. Er hat die Schwarz-Weifswirkung des Buches durchaus ungezwungen koloristisch gestimmt. Er liebt den farbigen Druck und weifs durch die mehrfarbige Behandlung der Druckseite, indem er Überschriften, Zierstücke z. B. ganz zart violett auf gelblichem Papier druckt, Wirkungen zu erzielen, die Raffinement haben und doch in den einfachsten Grenzen des Buchgemäfsen bleiben, denn

schon die Alten haben im Druck dem Schwarz-Weiſs das leuchtende satte Rot hinzugefügt.

Van de Velde, Rysselberghe und Lemmen betonen von den Schmuckkünstlern der Gegenwart am energischsten die Forderung des reinen Ornamentes, d. h. die Schmuckwirkung lediglich durch die abstrakte, mathematische Führung der Linie unter Verzicht auf allen Beistand durch Motive aus Pflanzen- und Tierwelt. Aus dieser Beschäftigung, das reine Spiel der Linie in immer neuen Touren zu variieren, erwuchs ihnen die Idee modern geschnittener Buchstaben. Van de Velde zog in grof se energischen Zügen Monogramme, Lemmen komponierte ganze Schrifttafeln und Alphabete, deren Wesen im kleinen dem konstruktiven Aufbau der belgischen Möbel verwandt ist. Es kommt auf das „Ausleben“ einer Linie an; wie bei Schränken und Stühlen soll auch beim Buchstaben jeder Teil nicht als angesetzt, sondern als wirklich mit innerer Notwendigkeit erwachsen, als ein Produkt der Kräfte wirken.

Neben diesen drei neuen belgischen Stilisten sind drei Archaistische zu nennen: Minne, Doudelet, Max Elskamp.

Minne, der Plastiker, der die Menschen als steilgestreckte gotische Architekturglieder ansieht und hieratische Gebärde, Strenge, Schweigen, dienende Demut und Gebetsversunkenheit in Holz schnitzt, altmeisterlich, gleich dem Franc-Maçon einer ehrwürdigen Bauhütte,

hat einige Bücher verwandter Seelen zeichnerisch begleitet: les villages illusoires von Emile Verhaeren und die drei Marionettendramen von Maeterlinck. (In der Collektion du reveil bei Edmond Deman in Brüssel erschienen.) Holzschnitte von sprödem, primitiven Wesen stimmen sich dem Klima Maeterlinckscher Dichtung ein. Die Strähnen der gelösten Haare und die Wirbel der Wasser werden zu ornamentalen Spiralen, und in diesen verschlungenen labyrinthischen Linien ist wirklich etwas von Beklemmung und Lebensangst zum Ausdruck gekommen.

Auch Doudelet hat in ein Werk Maeterlincks zeichnerischen Votivzierat niedergelegt.

Er spiegelte Motive der Douze chansons. Und er traf die Stimmung so, daſs man fühlt, die Situation ist ein Seelenzustand. Dazu wirkt die Schwarz-Weiſskunst seiner Flächenregie, wenn er z. B. einen gewürfelten Estrich breitet, wahrhaft lapidar.

Ein vollendetes Beispiel einheitlicher Buchregie lieferte Doudelet dann in seiner Ausgabe der alten vlämischen Legende Beatrijs. Er begleitete die Dichtung mit dekorativem Bildwerk, mit Leisten, Vignetten, Initialen, die alle von seinen eigenen Holzstöcken gedruckt wurden; Einband und Voratzpapier ist wesensecht dazu eingestimmt und sechs Vorzugsexemplare wurden in der Art der alten niederländischen Miniaturen handkoloriert.

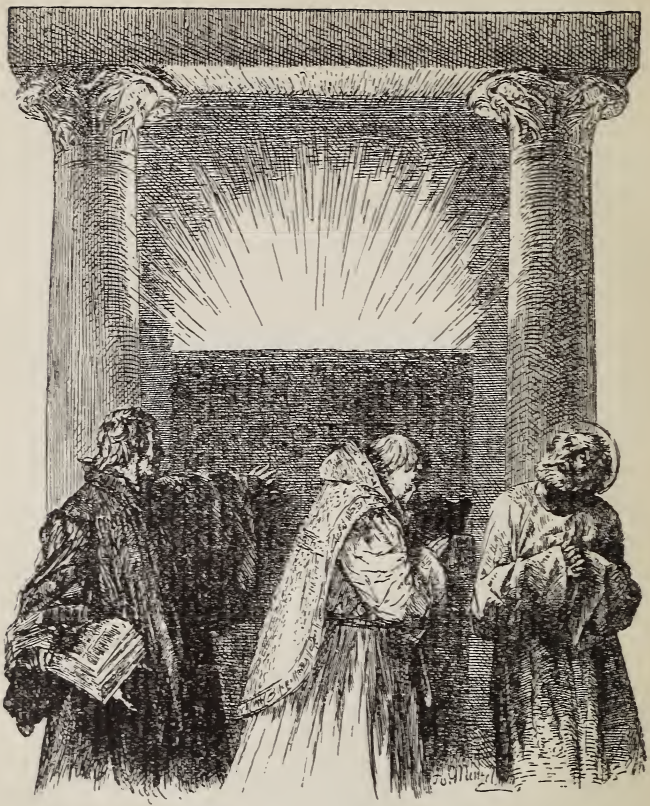
Der dritte, Max Elskamp, ist ein Gesamtkunstwerker im Geist William Blakes.

Er dichtete „Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine en Flandre“ 1895, Enliminures 1898 und l'Alphabet de Notre-Dame la Vierge 1901. Pol de Mont sagt über diese seltenen, schwer zugänglichen Publikationen seines Freundes: „Diesmal haben wir es mit wirklichen, selbst gestochenen Holzschnitten zu tun“ (Doudelets und Minnes Holzschnitte für die eben besprochenen Bücher waren durch Klischees reproduziert.“ „Mit Holzschnitten, die freilich absichtlich die naiven, oft nicht fehlerlosen Versuche der alten „Imagiers populaires“ nachahmen, dennoch aber technisch so gut wie tadellos sind“. In den beiden ersten Bänden sind die Bilder in gelblich-blauer Farbe gedruckt; „wundervoll stimmen die dem Volksleben entnommenen Motive mit den eigenartigen, zugleich naiven und raffinierten, zugleich gewollten und empfundenen Poesie überein.“

VON DER WELTREISE DURCH DIE Bibliotheken des Auslandes kehren wir in die deutschen Büchereien ein.

Die Werke des deutschen Buchschmucks um die Mitte des Jahrhunderts, der durch die besten Künstlernamen vertreten ist, waren Bücher mit künstlerischen Bildern geschmückt. Sie stehen der Provinz der bildenden Kunst nahe und sind den Mappenwerken mit Kunstblättern und begleitendem Text verwandt.

Hier grüßen wir zuerst Menzel als künstlerischen Adjutanten des alten Fritz, und unwiderstehlich bannen uns seine Randeinfälle zu den Werken des großen Königs, diese epigrammatische Kulturcharakteristik durch die Vignette. Hier umsprüht uns funkelnder, lebendig machender Geist, der nicht nur die friderizianischen Menschen, sondern auch ihre Requisiten, Schwerter, Handschuhe, Fahnenadler und Grenadiertrommeln,



Menzel, Blatt aus den Werken Friedrichs des Grofsen
Avant-propos de l'abrégé de Fleury

Menzel, Blatt aus den Werken Friedrichs des Grofsen
Éloge de Jordan

Münzen, Truhen, Rokokosessel reden läfst, der in Miniaturfassung beides sichtbar macht: die Zierlichkeit des Stils der Zeit und die Gröfse ihrer geschichtlichen Begebenheiten, und der dabei mit einer noch nicht übertroffenen dekorativen Sicherheit seine Bildchen rahmt und hinhängt. Ein Vergnügen des Verstandes und des Witzes ist es, zu studieren, wie der Inhalt der Abhandlungen des Königs durch diesen scharfen und zugleich bildnerischen Geist destilliert und als Extrakt in einem Schmuckstück produziert wird. So steht vor dem „Antimachiavell" das Bild des Fürstenerziehers, bewundert viel und viel gescholten, lorbeergekrönt und an den Schandpfahl genagelt, und die Instruktion für die Ritterakademie leitet ein die Architekturvignette eines Rokokofensters. Den dekorativen Wert solcher Architekturvignetten, des geistreichen Diminutivausschnittes kennt Menzel vor allem. Mit sparsamen Zügen strichelt er ein Herrenschlöfschen mit Cour d'honneur und Lanzengitterwerk, und voll dekorativer Stimmung ist seine Treppe von Sanssouci mit dem Reiz der in wunderbarer Harmonie aufsteigenden weichen Linien, über denen abschliefsend wie eine ganz feine Zierleiste die Schlofsfassade liegt. Der reiche ästhetische Reiz dieser Architekturvignetten liegt darin, dafs sie das Aroma der Kulturstimmung zugleich mit einem ornamentalen Liniënspiel geben. Unsere junge Kunst, die alle Mischungen liebt, hat daher, wie wir noch sehen werden,

für diese Vignetten, für schön geschweifte Treppenwangen, für die Delikatesse einer graziösen Fensterreihe, für ein Empireportal mit Urnen auf schlank gebauten Säulenpfosten, für Kugellorbeeralleen, an deren Abschluſs eine Rokokorampe liegt, besonderen Sinn.

Die Werke Friedrichs des Groſsen sind übrigens auch typographisch ausgezeichnet behandelt. Ihr Pendant aber, Kuglers Geschichte, das Menzelsche Vignetten und pointierte Initialen (Ziethen durch das M sprengend; das J als dürrstämmiger Wegweiser auf dem Schlachtfeld) auf flauem, gewöhnlichem Papier als Beigabe zu einem Druck im schlechtesten Jahrmarktsschriftenstil bringt, zeigt deutlich den in jener Zeit sehr schwach entwickelten ästhetischen Sinn, der sich mit dem Ausschmücken begnügt, statt das Ganze zu einem Schmuckwerk zu machen.

Das Illustrative beherrscht dann lange das Buch. Da es von Künstlern wie Richter und Schwind in einer lieblichen Deutschheit, in einer Stimmung des deutschen Kachelofens, der Kinder- und Hausmärchen geübt wurde und stets eine gewisse innige, sich bescheidende Beschränkung wahrte, die nie aus der Rolle des begleitenden, die Weise des Textes mitsummenden Bilderfabulierens fiel, können wir daran das heiterste Behagen haben, wenn wir auch das moderne Buch in einem strengeren Stil inszeniert wissen wollen.

Bücher mit dem Gepräge einer festeren Stileinheit, vor allem im Typographischen, tauchten in den Jahren

PROSPECTVS

Hiemit beehre ich mich Ihnen ergebenst mitzutheilen, daß der

Münchener Kalender 1889

bereits Ende Juli erscheint.

Dieser echt altdeutsche, stylvoll gehaltene Haus- und Schreibkalender, der in verhältnißmäßig wenigen Jahren einen namhaften Kundenkreis erworben hat, wird auch für 1889 mit einer neuen künstlerisch entworfenen Decke versehen sein und außerdem so manches andere Neue bieten, worunter insbesondere das auf 4 Seiten angebrachte Gebirgspanorama, aufgenommen südlich von München, erwähnt sei.

Die **Bezugsbedingungen** habe ich für dieses Jahr **äußerst günstig** gestellt und zweifle ich daher nicht, daß Sie sich für die Folge in erhöhtem Maaße für diesen überaus **absatzfähigen Kalender** interessiren.

Das Nähere belieben Sie aus endstehendem Bestellzettel zu ersehen und indem ich Sie höflichst bitte, mir Ihren Bedarf möglichst bald aufzugeben, zeichne

München, Juni 1888.

Hochachtungsvollst

Philipp Bergl.

Schrift und Zierat von Otto Hupp

nach 1870 auf. Freilich ist es zweifelhaft, ob sie nun wirklich in bewufster Erkenntnis des Wesentlichen geschaffen wurden oder ob nicht vielmehr, wie in der „altdeutschen" Einrichtung der Zimmer, auch in der Buchausstattung eine gewisse naive Freude am Altertümlichen, an der Renaissance-Maskerade die archaisierende Ausstattung mit Schwabacher Lettern und emblematischen Ornamenten aufbrachte. Büttenpapier und schwarzrote Titel, gepunzte Initialen wurden die Parole. Wenn es aber auch wirklich nur die spielende Freude am Altertümlichen und nicht bewufste Erkenntnis war, das Resultat wurde jedenfalls erreicht, dafs einmal wieder durch das Kopieren alter mustergültiger Vorbilder einheitliche Druckwerke entstanden.

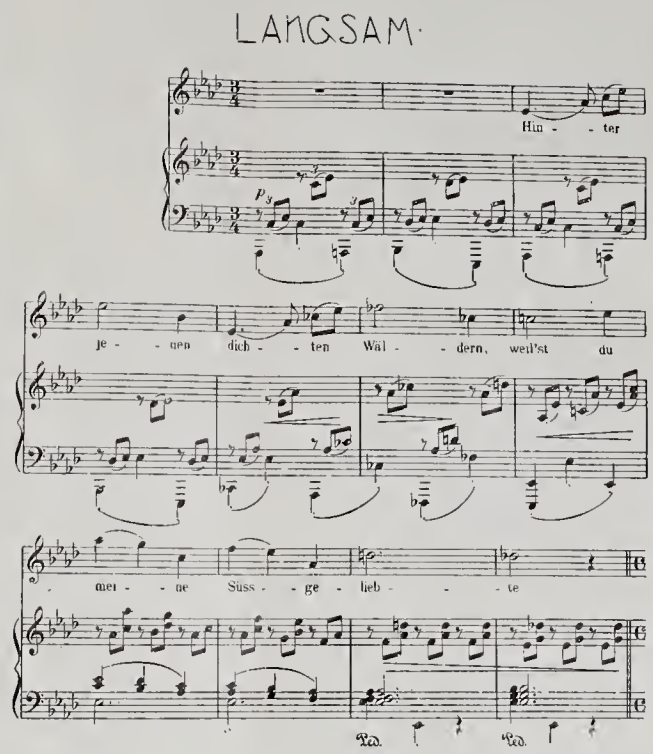
Die bekannten „Münchener Kalender" Otto Hupps in schmal Folio, schwarz-rot gedruckt mit heraldischem Zierat, in ihren Seitenbildern aus Schrift, organischer Umrahmung, dem Wappenschmuck aus einem Gufs, sind gute Zeugnisse dieser Zeit, die zwar nicht Neulandskeime zeigte, aber energisch die Erinnerung an eine längst vergessene Tradition voll künstlerischer Kraft heraufrief.

Wie schwer es damals für einen Geschmackvollen, der nicht den Modetrott mitmachen wollte, war, ein Buch persönlich auszustatten, das zeigen die Ausgaben der Dichtungen Grisebachs. In der ihm eigenen Mischung aus Erotik und Bibliophilie berichtet er voll Akribie in

den bibliographischen Noten seiner Liebeslieder von seinen Typographensorgen und von der mühevollen Sammlerarbeit, die mit alten Schmuckstücken, Bordüren aus venetianischen Dante-Editionen, Initialen aus Leydener Drucken der „Vitae patrum“ und der „Goldenen Legende“ diese neue Ars amandi schmückte und ihnen Vollbilder von Gabriel Max, Klinger, Liebermann in ziemlich bunter Zufälligkeit hinzugesellte. Das Ergebnis war schliefslich doch nur eine kuriose Rarität.

Bevor die moderne kunstgewerbliche Bewegung einsetzte, hat aber ein Künstler schon Einheitliches im Buchschmuck geleistet, das war Klinger. Das Apulejusmärchen „Amor und Psyche“ (1880) stattete er dekorativ in einem ganz persönlich empfundenen Klassizismus aus, und in seinen Brahms-Phantasien verschmelzen Noten, Text und Bildwerk wunderbar zu einem Gesamtkunstwerk. Bild und Schrift reden kongenial eine Sprache, und wie zu Häupten eines Liedes sich seine Stimmung in einer Leiste spiegelt oder wie die Umrahmung den musikalisch-dichterischen Gefühlsgehalt in einer ebenbürtigen Fassung birgt, das ist Fülle und Ganzheit.

Mitte der neunziger Jahre kam dann endlich die grofse kunstgewerbliche Welle auch an unseren Strand. Die Augen öffneten sich nun allmählich für Konventionalismus und Unnatur, und der Wunsch nach logisch einfacher Schönheit regte sich. Begriffskritik und Umwertung, Experimente, bei denen, wie nicht zu ver-



EINE SEITE AUS KLINGERS BRAHMS-PHANTASIE

Die Illustrationen sind mit Genehmigung der Verlags-Kunsthandlung Amsler & Ruthardt in Berlin W 64,
die Noten, aus dem Liede „Sehnsucht" op. 49 Nr. 3, mit Erlaubnis der Verlagshandlung N. Simrock G. m. b. H. in Berlin abgedruckt.

meiden, der Radikalismus oft weit über das Ziel hinausschofs und in Extreme verfiel, gab es da. Und von Anfang an wurde neben der Reformation des überladenen, mit Surrogatmitteln aufgeputzten Mobilars und Hausgeräts die Wichtigkeit künstlerischer Buchbehandlung betont. Der „Pan", diese kostbare Kulturzeitschrift, ist sogar viel früher begründet worden als die modernen kunstgewerblichen Blätter und als die dekorativen Salons. Der „Pan" zeigte zum erstenmal in grofsem Stil wieder die Druckseite als vollendetes Kunstwerk. Wie die Lettern Drugulins dem Charakter des Beitrages entsprechend ausgewählt wurden, wie dann ein Gedicht gleichsam ziseliert in den weichen Untergrund eines edlen Papiers eingegraben stand, von breitem Rand umgeben, sicher begrenzt von einem zur Handschrift des Textes stimmenden ausgezierten Rahmen, das waren ganz neue ästhetische Genüsse in einem deutschen Blatt.

Schicksal und Geschichte des „Pan" können hier nicht verfolgt werden. Er hat viel Kritik erfahren, gewifs manchmal mit Recht. Wenn man jetzt aber aus der Entfernung zurückblickt, dann mufs man anerkennen, dafs er zuerst das Bessere lehrte, anregte, die Lust weckte. Das Interesse wuchs in den nächsten Jahren für alles Dekorative.

Die Münchener „Jugend" nahm die Anregungen auf. Mit ihren Titelblättern, ihren typographischen

Nuancen, ihrer Rahmenkunst für Lyrik schuf sie viel Reizvolles.

Blätter, die den Gesamtschmuck des Lebens zum Thema nahmen und dabei dem Buche stets einen bevorzugten Platz gönnten, wurden dann gegründet, die Münchener „Kunst", und die Darmstädter „Deutsche Kunst und Dekoration", deren Pendant für Österreich das in Druck, Papier und Zierat mustergültige Organ des Wiener Kunstgewerbemuseums „Kunst und Kunsthandwerk" ist. Ein Spezialorgan für bibliophile Interessen rief ein ausgezeichneter Kenner des Alten und ein geschmackvoller Amateur des Neuen ins Leben, Fedor v. Zobeltitz mit der „Zeitschrift für Bücherfreunde" (Velhagen & Klasing), die von aller forcierten Neuerungssucht ganz frei, ruhig und unbefangen alles Revue passieren läfst und mit dem an der Kenntnis der Vergangenheit sicher geschulten Stilgefühl klärend und sichtend wirkt.

Bierbaum begründete dann die „Insel", mit A. W. v. Heymel und R. A. Schröder, zwei Männer von hoher persönlicher Kultur. Und die Insel wie der Inselverlag, der aus ihr erwuchs und sie überlebte, bekam schnell den führenden Platz.

Erste Künstler schmückten ihr Kleid, und das rassige Büttenpapier zeigte das eigene Wappen. Je ein Quartal wurde einheitlich von einem artistischen Regisseur inszeniert. Lemmen, E. R. Weifs, Vogeler,

Th. Th. Heine schufen diesen Heften Umschläge von oft kühnem, aber stets interessantem Dekor, Titelrahmen und Zierstücke von subtilem Stilgefühl, vor allem für neubelebte Vergangenheitswerke, für Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts und für die Novellen der Romantik.

Das ist überhaupt wesentlich in dieser neuen Bewegung, dies stark ausgesprochene Stilgefühl für das archaisierende Element. In der „altdeutschen" Periode war das Spielen mit alten Formen nur ein Mummenschanz gewesen, äufserliches Archaisieren für den Salongebrauch. Jetzt aber, im Ringen und Suchen nach neuen Stilen, werden die Augen geschärft und dringen tiefer in die Eigenart und in das innere Leben der alten ein. Und die Vorstellungskraft schöpferischer Frühzeiten entzündet junge Künstler, dafs sie in ihrem Geist schaffen. Das ist nun keine Maskerade, kein Kopieren, sondern wirkliche Wiedergeburt, „Wiederkehr des Gleichen"; nicht eine Vorlage wird nachgepaust, sondern ein innerlich Vollerlebtes wird aus der Fülle der Anschauung heraus reproduziert. Solch Archaisieren aus lebendigem Geist heraus kann viel moderner sein, als wenn ein oberflächlicher Mitläufer der Mode auf einem Titelblatt ein paar gewundene „belgische" Linien schnörkelt und langstielige Pflanzen zwischen ihnen wuchern läfst und diese billige Tändelware stolz als Kombination aus „Jugendstil" und „Stil Sezession" empfindet.

Vignette von Joseph Sattler
aus Boos, Rheinische Städtekultur

Ein solch kongenialer Erleber alter Holzschnittkunst ist Joseph Sattler. Kein Epigone, sondern ein persönlicher Kopf voll „Witz und Verstand", der die alten Zeiten reden macht in strotzender Körperlichkeit. Eins der vollendetsten Druckwerke wird ihm verdankt, die Ausgabe der „Rheinischen Städtekultur" von Boos (Berlin, Stargardt), ein monumental gedrucktes Werk, wuchtig in der Wirkung der schwarzweifsen Seiten, zu denen Sattler sparsamen, aber wie eingemeifselt sitzenden Schmuck komponierte: vor jedem Kapitel als Vorklang seines Inhaltes einen dekorativen Holzschnitt, häufig von Totentanzhumor, Initialen, die gern architektonisch behandelt werden, Schlufsstücke voll geistreicher epigrammatischer Symbolik und dabei streng ökonomisch in der Disposition und von liebevollster Sorgfalt in der Behandlung aller Requisiten. Die Schlüssel, die Ratswage, die Zunfttafel, Haus- und Kriegsgerät sind hier nicht nur aus Meiningertum und Gewissenhaftigkeit des Echten angebracht, sondern sie werden redende Kulturzeugen! Sie sind hier in der feinsten Auffassung verwendet, die man von Antiquitäten (auch in der Wohnungseinrichtung gilt das) haben kann. Nicht im toten, unfruchtbar aufstapelnden Sammeleifer und auch nicht in einem nur äufserlich auf die Rarität, auf das Kunterbunte des Urväter-Hausrates ausgehenden Bric-à-brac-Sport werden sie versammelt, sondern aus einem lebendigen Verhältnis heraus, aus wachen Sinnen,

die die Atmosphäre schicksalsreicher Vergangenheiten und den Rhythmus verschollener Zeit in verblafstem Gerät und Schmuck wirksam fühlen. Hier erkennt man den Ex libris-Geschmack Joseph Sattlers, auf kleinem Raum bedeutungsvolles Requisit, Kultur-Stilleben, lebendige Emblematik bedeutungsvoll zu rahmen. Es ist die sinnreiche Kunst der alten Petschierstecher und der Medaillenpräger.

Sattlers jüngstes Werk, das im Auftrage der Reichsdruckerei geschaffen und ursprünglich als Dokument deutscher Art und Kunst für die Pariser Weltausstellung bestimmt war, ist seine grofse Ausgabe des Nibelungenliedes.

In Folioformat wirken die Seiten wie das Pergament einer mittelalterlichen Handschrift. Das Gelungenste dieses Werkes ist die originelle Type, eine weichgerundete, aus dem Federzug sich ergebende Schrift von fester Ruhe und durchsichtiger Klarheit, etwas weitläufig, dem breiten Strophengebäude der Dichtung wohl angemessen. Von reichster Erfindung sind auch hier die mächtigen Initialen und Leisten, die wie Grundpfeiler und Eckbalken den Aufbau der Gesänge tragen, und die Schlufsstücke, die wie Schlufssteine ein gewaltiges Finis setzen. Nicht so einverstanden kann ich mich mit dem eigentlichen Bildschmuck erklären, es sind wirklich Bilder, Darstellungen der Vorgänge, der Personen. Wenn auch die Wirkung der

Titel von Melchior Lechter

farbigen Flächen, z. B. das Schwarzbraun des Schiffes gegen das Hellgrün des Wassers, das Stoffliche dekorativ einstimmt, so haben diese Blätter doch mehr Wandtafelcharakter als Buchstil.

In der Vergangenheit schwingt auch die Seele Melchior Lechters. Seine dekorativen Arbeiten sind Phantasien eines kunstliebenden Klosterbruders. Die Reize des Handilluminierens oder des Pergamentbemalens sind ihm neugegenwärtig geworden. Langsam kontemplatives Wirken in weltabgewandten Räumen unter gotisch-strengem Hausrat in mystisch blauviolettem Licht farbentriefender Legendenfenster ist seine Lebenserfüllung. Der strenge Weihestil, der bei pseudopathetischen Nachahmer leicht fatal wirkt, wächst organisch aus Melchior Lechters Wesen und Persönlichkeit.

In seltener Weise vereinigt sich auch in ihm das Gefühl des künstlerischen Berufenseins mit dem Handwerkmeisterlichen. Werkstatt und Sanktuarium „am mystischen Quell" sind ihm gleich vertraut. Aus solcher festgegründeten Einheit der Persönlichkeit schuf er seine Glasgemälde, seine esoterischen orphischen Bilder, seine Bucheinkleidungen.

Sie sind immer in strenger eifervoller Treue gegen sich selbst ein Ganzes, in dem auch nicht ein falscher Ton stört, sie verlangen in ihrer Konsequenz, in ihrer unantastbaren Geschlossenheit höchsten Respekt.

Maeterlincks „Schatz der Armen" (bei Diederichs

verlegt) gab er das Gewand einer Biblia pauperum. Auf gelbem rauhfaserigen Papier ein strenggeschlossener Satzkörper, ohne alle Fugen, gleich einer Quaderwand und darin die mächtigen düsteren Initialen gleich Votivtafeln. Stefan Georges „Teppich des Lebens" erscheint als ein feierlicher, hymnischer Quartant, eines kostbaren gotischen Chorpultes würdig. Die Sonette umschloſs Lechter mit sakralen Rahmen, die an Tabernakellinien oder noch mehr an die Fassungen alter Kathedralenfenster erinnern.

Wie ohne jede dekorative Zutat, nur durch die Auswahl des Materials ein Buch erlesene Wirkung erhält, beweist der Lechter-Band der Baudelaire-Nachdichtung Stefan Georges. Auf einem straffsehnigen Papier steht der Letternsatz wie eine unauslöschliche Schrifttafel, notwendig, unerbittlich wie die unverrückbare Form dieser Strophen.

Lechters altmeisterliche Kunst erkennt man besonders an seinen Einbänden. Pergament wählt er mit Vorliebe, nicht das glatte, kreidig-weiſse, sondern ein gelblich-fleckiges, von unregelmäſsiger Craquelé-Oberfläche. Die Handexemplare für sich und die Freunde (wie bei den Grolierbänden könnte es heiſsen Melchioris et amicorum) malt er gleich einem mittelalterlichen Miniaturisten aus. Mit braunem Gold und dem tiefen Blau der Heiligenbilder füllt er die Umrisse der hieratischen Zierate.

ANTHOINE DE LA SALE

: Die fünfzehn : Freuden der Ehe

Titel von Walter Tiemann

Auserlesen vor allem ist die Pergamentdecke für den „Teppich des Lebens“ mit ihrem an eine mächtige Fensterrose erinnernden Goldschmuckstück aus Granatäpfeln.

In archaisierend monumentalem Stil ein Buch zu dekorieren, gelang ferner Robert Engels in dem edlen Tristanbuch, einer Umdichtung des von dem Franzosen Bedier nach den alten Liedern gebundenen Sagenkranzes von Julius Zeitler (Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger).

Die Art dieser Kunst ist jene freiere, dekorativ-illustrative Art, wie sie Burne-Jones und Crane den Morris-Drucken zuteil werden liefsen, und wie sie Beardsley bei dem auch stofflich verwandten „King Arthur“ von Malory gebrauchte.

Der Familienzug ist sofort festzustellen, und doch ist die Engelssche Weise ganz persönlich. Seine Darstellungen spiegeln Inhalt und Stimmung des Textes wieder, aber natürlich nie als Handlungskommentator, sondern als dekorative Begleitung, wie der Unterton eines zweiten Instrumentes. Sie geben die Vorgänge als ornamentale Flachmuster gleich den gewirkten Szenen auf Gobelins, sie sind in mattgrauen Radierungstönen apart in den Text geschnitten, und ihre Stimmung schwingt mit.

Renaissance-Zierat kehrt neu empfunden bei Walter Tiemann wieder, der aber auch die Handschrift anderer

MARQUARDT & Co., Verlagsanstalt, G. m. b. H., BERLIN

Titelzeichnung von H. Vogeler

Kulturen, wie die Jobsiaden- und die Mörike-Ausgabe der „Insel“ zeigt, mit Geschmacksicherheit führt.

Ein träumerischer Nachzeichner alter Kulturlinien ist Heinrich Vogeler. Auch bei ihm spürt man „Wiederkehr des Gleichen“. Seine Heimat aber ist nicht Gotik und sechzehntes Jahrhundert, sondern die liebliche Atmosphäre der Biedermeierzeit. Sein kleines Landhaus in Worpswede, seine Interieurs, vor allem das innige Jungfernstübchen, das er für Keller & Reiner entwarf, zeigen die preziöse Almanachhandschrift. Und seinen Büchern gibt er dasselbe Aroma.

Jens Peter Jacobsens Werke hat er für Eugen Diederichs geschmückt mit einem Titel in zierlicher Stammbuchkursiv und einer Pergamenthülle mit Goldornament. Sein originellstes Werk ist das kleine Liederheft seiner Gedichte in Streublumenumschlag, in seiner eigenen zierlichen Handschrift vervielfältigt, mit feinem Gerank und Gezweig umzogen, geschmückt mit Vignettenwerk in Garten- und Landhausstimmung.

Aufser der alten Weise hört man bei Vogeler auch reichere und vollere Instrumentation. Manche Titelblätter für die Monatsschrift und andere Editionen der Insel (Turgeniews Gedichte in Prosa z. B.) haben eine Linienmusik von phantastisch-schwingendem Rhythmus. Es scheint manchmal, dafs Vogeler bei diesen Blättern. das Bild eines üppig geblümten Rasens vorgeschwebt habe, auf dem exotische Vögel, Märchenpfauen und

Goldfasane ihr Gefieder spreizen. Mit einer ganz grofsen und sicheren Kunst sind solche Anregungen als freie Flächenmuster umgewertet.

Geschmacksverwandtschaft mit diesen Federspielen zeigt Otto von Guteregg Capriccio-Titel-Rahmen voll kletternder, rankender Fabulierornamente zum „Buch der Märchen" des Russen Feodor Sollogub, einer graziösen Edition des Verlages Hans von Weber.

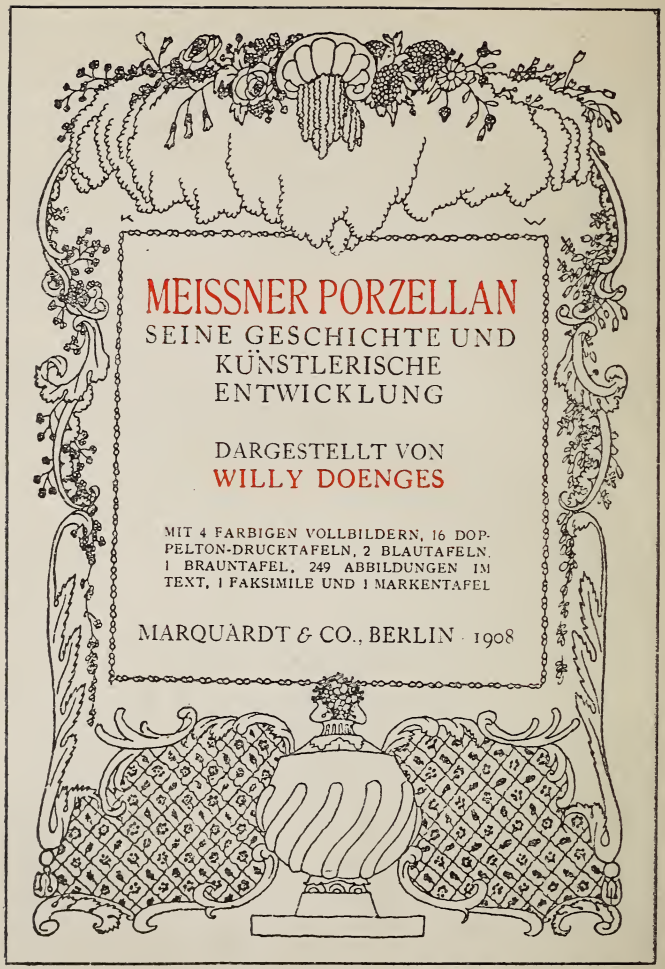
Die Liebe zum Écho du temps passé, zum Lavendelduft der Grofsväterzeit, teilen mit Vogeler noch manche Künstler. Sehr verwandt ist seinem Temperament der Russe Somoff, der in seinen Bildern die Kostüme und die Sentiments, die bleu-mourant Zärtlichkeiten der „Eugen Onégin"-Epoche in feinem Nachfühlen erneut. Und gleich Vogeler hat dieser Künstler auch die Herrschaft über eine schwelgerische Linienphantasie. Sein Titelrahmen für die Cassirersche Zeitschrift „Kunst und Künstler", eine Flächenvariation über das Motiv „hängende Trauben", in drängender, strotzender Fülle, grün und goldig leuchtend, bei allem Reichtum so gebändigt, als habe ein grofser Juwelenkünstler funkelnde Steine verschwenderisch und gemessen zugleich geordnet, ist ein meisterliches Zeichen dieser Kunst, und juwelierhaft wirken auch die Filigrangehänge, die den Aufschrifttext der „Hortus deliciarum"-Bände umschlingen, z. B. der „Serapionsmärchen" (herausgegeben von Hans von Müller, Verlag Julius Bard).

Die Empire-Note liebt ferner Christoph, der manchen Pantheonbänden des Fischerschen Verlages die Rahmen für den Titelspiegel gab.

Altmeisterliche Schmucksinnierlichkeit zeigt F. W. Kleukens. Man denkt bei seinen heraldischen Figuren, die häufig goldbeschil lert sind, am Nürnberger Brautbecher, an emblematische Ornamentstiche alter Künstler, die ihrem Hauptberuf nach Goldschmiede waren.

Seine Qualität liegt in dem sicheren Raumtakt und in der unzweifelhaften Einstellung des Figürlichen und des Schriftsatzes, sowohl zueinander, als in den Rahmen der Einfassungsbordüre. Am besten gefällt mir von seinen Arbeiten der Einband zur Insel-Ausgabe von Brentanos „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ mit dem Hahn, der seine Stilisierung glücklich aus der geschnittenen Flachform eines Turmhahnes gewinnt, und dessen rotzackiger Kamm und Beffchen ein materialgerechtes Motiv für Lederintarsia werden.

Bei den Stilamateuren der altmodischen Menuetttouren ist oft eine gewisse Mischung bemerkenswert: preziöse Koketterie, die einen Reiz darin empfindet, Sentiments und Kostüme einer ganz anders gearteten Zeit anzunehmen, das sehr verfeinerte Maskeradengefühl eines „Schauspielers seiner selbstgeschaffenen Träume“; dann eine gewisse Sentimentalität, die ihre müde Seele in solchen fernen, uns entrückten karessanten Innigkeiten wiegt, und dazu eine leise Ironie, die wieder



Titelzeichnung von Karl Walser

über diese Gefühlgavotten lächelt und einen parodistischen Schnörkel den Herzensornamenten und dem zärtlichen Schleifenbande anhängt. Die Mischungen sind in Karl Walser wirksam, dessen Randeinfälle viele Hefte der „Neuen Rundschau" schmücken. Sein charakteristisches Werk ist freilich kein Buch, sondern die Dekoration des unvergeßlichen Nestroyschen „Jux" für die Reinhardt-Bühne. Hier sprach sich ein Gefühl für die Naivität, die Lieblichkeit und das Sonderliche verblaßter Zeit aus, das zugleich voll innigen Aufgehens in alle Echtheit war und dabei, ohne Karikieren, ein stillvergnügtes Distanzlächeln für die Komik hatte.

Wenn Vogeler mit Somoff verwandt erschien, so ist es Walser mit Aubrey Beardsley, der genialen Kaprice. Die Poesie des Künstlichen lieben beide: Naturmotive zu verwandeln — als kämen sie aus der Hand eines Edelschmieds, z. B. Gezweig wie Goldgehänge zu schlingen. Sie lieben die Schrift, geperlt und punktiert, als wäre sie gestochen, die Filigran-Umrißlinien, wie mit der Graveurnadel; die Reize der weißen mit sparsamer Andeutung umzogenen Papierflächen. Walsers Umschlag zur deutschen Ausgabe von Flauberts „Éducation sentimentale" (bei Bruno Cassirer) und der zu Oskar Levertins „Tagebuch eines Herzens" (Insel-Verlag), der wie der in Gold gedruckte Ornamentstich eines Lalique-Geschmeides wirkt, illustriert diese Art.

Und einen blühenden Ziergarten für diesen Spieltrieb

gab der Künstler Oskar Bies Tanzbuch (Marquardt & Co.). Walser streute mit leichter, graziöser Hand festliches Schmuckwerk zwischen die Blätter. Er hängte Guirlanden auf und baute luftige Lauben. Requisiten der Zeit, die kerzenerhellte Tafel, die Terrasse mit den Blumenvasen, die zärtliche Urne, der geschwungene Fauteuil, das zierliche Tischchen, die wallende Perücke, der geblümte Reifrock der Tänzerin (besonders schön in Gold auf der Pergamentdecke), sie werden zu Initialen, zu Zierleisten, ornamental gereiht, und dekorative Bühnenkunst wird hier dem Buche fruchtbar.

Dafs Walser aber auch eine feste männliche Hand führen kann, zeigt seine altmeisterliche, Sattler verwandte Mönchstitelvignette zu Kristellers Kupferstichbuch (Bruno Cassirers Verlag).

Aubrey Beardsleyschem Einflufs verfallen ist Markus Behmer, der Bangs exzentrische Novellen und die deutschen Ausgaben von Wildes „Salome" schmückte und seinem Vorbilde begierig nacheiferte in der krampfigen Linie der zu Arabesken und Ornamenten erstarrten hermaphroditischen Figuren und in den Raffinementreizen der Stilmischungen.

Ein anderes Probestück eklektischen Geschmacks ist die von ihm in orientalischen Charakteren eingekleidete Tausend und eine Nacht-Ausgabe der Insel, von erlesener Farbenstimmung des smaragdgrünen Ledereinbandes mit Silber-Arabeskenwerk der Rückenleiste und

Titel von Thomas Theodor Heine

goldenem Ornamentgegitter auf dem hochroten Vorsatz. Und wiederum in orientalischen Gärten wiegte sich seine Phantasie mit seelenwanderischer Einfühlung, als er des Omar Chajjâm Spruchweisheit mit einem köstlichen Deckblatt voll Moscheecharakteren, goldenem Zierat und der grünen Farbe des Propheten besiegelte.

Stilmischungen und Variationen in bewufst ironischer Absicht kultiviert Thomas Theodor Heine. Er macht Bücherumschläge meist für Albert Langen wie aus alten Tapeten mit schmachtenden Streublumen. Mit der Linie schreibt er witzige Epigramme. Auch hat er ein Vergnügen an der höhnischen Hexenmeisterkunst, Menschen, Möbel und Tiere zu grinsenden, karikaturistischen Ornamenten zu versteinern. Valloton und Jossot, die Franzosen, vergnügen sich mit Ähnlichem. Jossot hat aus solchen Bosheitsmetamorphosen ein Kartenspiel gemacht, und auch der Deutsche Christoph hat dafür eine sichere Hand.

Japanisch gibt sich Heine, wenn er mit wenig Zügen eine preziös primitive Landschaftsarabeske strichelt; die Empire- und Biedermeiernuance fehlt nicht, wenn er Parkrondells mit zierlichen Freundschaftsaltären, eine verwunschene Schlofsterrasse mit Kugelbäumen zeichnet, wenn er mit Straminstickerei und Stammbuchsymbolen spielt, wenn er steife Empire-Urnen zwischen Trauerweiden-Haargezweig aufrichtet und in dünngezogener Rundschrift, von ovalem Kranz umgeben, einen

Buchtitel auf einen Obelisken aus dem Empfindsamkeitsgarten des achtzehnten Jahrhunderts schreibt.

Wenig glücklich aber finde ich seine Ausgabe der Hebbelschen „Judith“ für den Verlag Hans v. Weber. Die Handschrift der bildlichen Begleitung spreizt sich mit Beardsley-Salome-Allüren äußerlicher Art, ohne das zu treffen, was an diesem Vorbild so bewunderungswürdig ist: den Raumtakt, das sichere Gefühl für die Proportionen gefüllter und freier Flächen. Undiszipliniert werden oft schmale Rahmen mit Motiven überstopft.

Als ein Stilist in ironischer Maske produziert sich noch in einer Langenschen Publikation Ignatius Taschner. Man kannte ihn bisher als Bildner (am neuesten Wertheim-Eckbau sind Skulpturen von ihm) und Holzschnitzer von origineller Qualität. Außerordentlich gelang seinem Temperament diese Buchinszenierung des „Heiligen Hies“, jenes vom bitterbösen Ludwig Thoma abgefaßten Büchleins der merkwürdigen Schicksale Herrn Matthias Fottner von Richthofen, Studiosi, Soldaten und späterhin, da er nicht als Missionar zu den ‚Hindianern‘ und Menschenfressern gehen wollte, wohlbestallten Pfarrers in Rappertswyl.

Diese derbe gut grobianische Holzschnitthistorie von der Bauernschläue bekam durch Taschner eine dralle Tracht. Im alten Kalenderstil legte er sie an und illuminierte sie mit der bunten Tulipanenpracht und dem gravitätisch-spreizigen Bandwerk ländlicher

Hochzeitsladen. Bauernblumenstöcke blühen in blaugestrichenen engen Fensterkästen, und die breitstarrenden Sonntagsröcke der Bäuerinnen werden ein lustiger Tummelplatz für farbiges Spiel.

In diesen Scherzen und Späfsen steckt aufser der Vergnüglichkeit der Motive ein grofses Geschmacksvergnügen an der Schattierung der Flächen. Schon die Schwarz-Weifskunst, z. B. in der famosen Sauschwanz Vignette, hat den Saft und die Kraft alter Kleinmeister; Taschners freihändige Sicherheit exzelliert aber noch mehr in den kolorierten Blättern, dem „Kirchgang", der „Einholung", dem Bräu, der sonntäglichen Dorfstrafse. Wie hier satt und strotzend die breitgestrichenen Felder nebeneinanderstehen, das erinnert manchmal an Breughels Bauernschildereien.

Und Flächensaftigkeit erfreut an dem jungen Emil Preetorius, der in Hans von Webers Ausgabe mit breitem behaglichen Strich und einem gemütlich fabulierenden Schlendrianstil den lieben alten „Peter Schlemihl" von Chamisso um die Welt begleitet. Er gibt witzig eine Art von farbigem, meist ockergelben Schlagschattenspiel zur Geschichte des Mannes ohne Schatten, und lieblich altmodischen Reiz haben die Silhouetten-Zierstücke, die gleichzeitig zierliche Figurinenbeispiele der jetzt wieder erwachten Freude am künstlerischen Schattentheater sind.

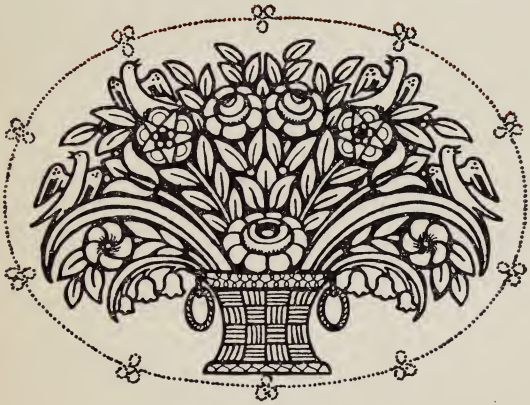
Ein „ernsthafter Deutscher" in der altväterlichen Weise

Deutsche Hausmusik

aus vier Jahrhunderten

Ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet, nebst erläuterndem Text von

H. Leichtentritt



E. R. Weiss fec 1906

Marquardt & Co
Berlin 1907

Titelzeichnung von E. R. Weiss

ist E. R. Weifs. Er tändelt nicht, er liebt das Gravitätische, Breite, behaglich-bürgerliche Ornament. Man denkt an Schulze-Naumburg, und das Klima seiner Art, deutsch, ehrenfest und gediegen, schwingt etwa in „Hermann und Dorothea" oder Vossens Luise. Seine Treuherzigkeit ist ohne Zierlichkeiten, derb und tüchtig. Man hat manchmal die Vorstellung von gutgemeintem eigengebackenen altdeutschen Feiertagsnapfkuchen, der aber aus einer allzu kleinbürgerlichen Küche stammt.

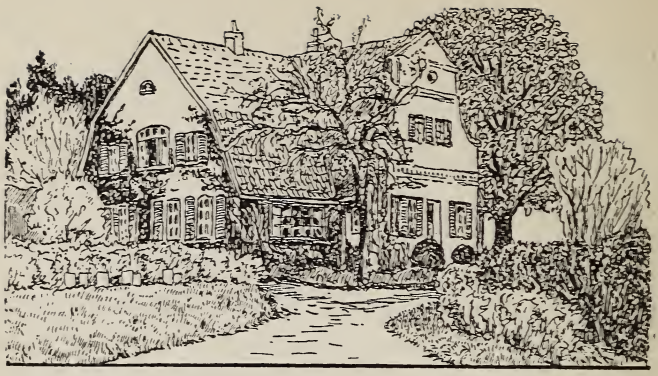
Er liebt die Blumentöpfe und die dicht bestellten Porzellankörbe mit der bunten Blütenwildnis aus Stormschen Urgrofsmuttergärten, und solch Blumenkorbmotiv hat er in Metall ausgeschnitten auch einmal für ein Heizverkleidungsgitter verwendet. Wertvoller als seine Zierate ist seine feste Schrift, vollgewachsen, breitgeschwungen hingesetzt, dafs es nichts daran zu rütteln gibt. Keine Kalligraphie der Grazie, — mehr Soll und Haben-Fraktur, kanzleihaft, die ihr „Mit Gott" breit und füllig dem mächtigen Hauptbuchblock auf die Stirn malt.

So hat er die Pergamentrücken der grofsen Fischerschen Hauptmann-Ausgabe mit wuchtig breitem Federzug beschrieben und der Zeitschrift „Morgen" ein Signum aufgedrückt in einer Schwarzkunst voll Stattlichkeit, Gewicht und wohlbeschaffener Leiblichkeit.

Ein West-Östlicher von fabelhaftem Raffinement des Geschmacks und einer zärtlich subtilen Hand ist Emil Orlik.

Er hat als Künster die „doigts libertins", die nervös,

streichelnd, behend und phantasiegeschäftig charmierende Etüden spielen. Japanische Linienranken, Filigrankünste verschlungenen Bandwerks, Wolkenbänder, ornamentale Baumbüsche, Vignetten der Tier- und Menschengestalt, Buchstaben und magische Charaktere als ein Zierat, Streuregen flimmernder Blüten, Gefieder der Vögel und Wellenringe des Wassers, Arabeskendurchbruch mit runden und elliptischen Zwischengliedern, an ostasiatische Supraporten erinnernd. Und der erlesene Schrein solcher Magie ward seine Ausgabe der Schriften Lafcadio Hearns, der gleich ihm ein Wahljapaner war, in ihrer Pergamenthülle mit der gold-schwarzen Schmuckfüllung erfindungsreich und farbentriefend, wie eine Platte japanischer Lackmalerei.



NEBEN SOLCHEN TEMPERAMENTEN, die zwischen den Kulturen pendeln, mit dem Recht der Auslese, der Aneignung und der schöpferischen Umprägung, fehlt es nicht an wirklich neuer Handschrift.

In der Typographie zeigt es sich vor allem. Wieder ist das Gefühl dafür erwacht, dafs die Schrift nicht nur die Zeichensprache zum Ausdruck von Gedanken ist, sondern dafs sie in ihren Zügen und Linien, in ihrer Komposition ein ornamental-ästhetischer Wert sein kann. Alte Zeiten wufsten das sehr gut, und wie ihnen das Schriftornament lieb war, das kann man, abgesehen von Büchertiteln und Bildunterschriften, in dem Zug der Firmentafeln und Etiketten erkennen, den Geschäfte langer Tradition sich bis auf heute erhalten haben. Gewisse Tabak-

enveloppen mit Wappen und Fraktur, die Aufschrift der rundbäuchigen Benediktinerflaschen, der klassische Namenszug Johann Maria Farinas machen das jedem klar. Und daſs die persönliche Handschrift einer Briefseite, die Art, wie die Schrift in den Raum gestellt ist, rein an sich ästhetische Befriedigung gewähren kann, zeigen die wie mit der Rohrfeder gemalten Episteln Otto Erich Hartlebens. Daſs die Japaner die Schriftleiste wie ein Zierstück auf Bildern, auf Geräten und auf Waffen verwenden, ist gleichfalls bekannt. Es wurden auch in Deutschland Versuche gemacht, die Reize der Schreibschrift buchgewerblich zu verwerten. Vogelers Liederbuch „Dir“ wurde schon vorher genannt. Dann hat Wieynç die kostbare Reliquiariumausgabe der „Küsse“ des Johannes Secundus für den Insel-Verlag handschriftlich inszeniert. Und ein anderer Schriftkünstler von mönchisch sinnierlicher Werkfrömmigkeit ist Graily Hewitt, den man auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1906 kennen lernte, und der jetzt für die Insel die Bergpredigt in altem Unzialduktus schreibt.

Vor allem war es aber nötig, daſs unsere charakterlos gewordene Lettern-Alltagsschrift neu veredelt wurde.

Sattler, Behrens, Eckmann und noch manche andere haben neue Alphabete komponiert, die praktische Lesbarkeit mit kraftvoller Eigenheit vereinigen

Gutenbergfest der Stadt Mainz

Gedenk-Blätter zur Erinnerungs-Feier der fünfhundertsten Wiederkehr des Geburtstages Johann Gutenbergs herausgegeben von der Stadt Mainz

Druck von Karl Mahler in Mainz

Behrens-Schrift und Schmuck von der Schriftgießerei Gebr. Klingspor, Offenbach am Main

DIE BILDENDE KUNST DES XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERTS
II. DIE ENGLISCHE MALEREI

England, das niemals eine eigene Malerschule besessen hatte, und dessen mächtige Aristokratie fast nur das Portrait förderte, für diese Bedürfnisse aber die größten Meister, wie Holbein und später auch van Dyck, zu beschäftigen wußte, hatte im 17. Jahrhundert eine Schule von Portraitmalern, die sich an den letztgenannten Künstler anschlossen, und unter denen ein Ausländer, Peter Lely, eigentlich P. van der Faes aus Soest in Westfalen, der hervorragendste ist. Nach ihm kommt der ebenfalls gepriesene Gottfried Kneller aus Lübeck, dessen zahlreiche Werke indes zum größten Teil schon einer theatralischen Manier verfallen. Im 18. Jahrhundert gewinnt zwar die entartete französische Malerei auch hier allgemein die Oberhand, wie besonders die Gemälde des Historienmalers James Thornhill beweisen; aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist England auch das erste Land, das sich von diesem Einfluß befreit.

Behrens-Antiqua und Schmuck
von der Schriftgießerei Gebr.
Klingspor, Offenbach am Main

Eine Schrift

von ornamentaler Wirkung

ist das Ideal eines jeden Buchdruckers und Kunstverständigen. Herrn Professor Eckmann in Berlin ist es gelungen, eine derartige Schrift zu schaffen

Dieselbe eignet sich besonders für künstlerische Dekoration von Büchern und Prospekten sowie für alle in der täglichen Praxis vorkommenden Druck-Arbeiten

Rudhard'sche Giesserei in Offenbach

Deutsche Land- und Seemacht

daheim und in den Kolonien

Titelzeichnung und Schrift von Professor O. Eckmann

und organisch aus dem modernen Ornament hervorgegangen sind. Das erste Buch, das in der Eckmannschrift gedruckt wurde, war Max Martersteigs „Schauspieler" (Leipzig, Eugen Diederichs). Diese Eckmannschrift ist flüssig, von freiem, anmutigem Zug. Man spürt an ihr den Reiz des langsamen Malens mit dem Pinsel. Die Buchstaben haben Linienführungen voll selbständigen organischen Lebens, ihre Horizontalen und Vertikalen ründen sich zueinander, sie wachsen zusammen wie in freier Neigung. Mehr eine Zierschrift ist die Eckmann als eine Brotschrift. Diese Aufgabe erfüllt besser die Schillertype der Reichsdruckerei und die Letter von Peter Behrens. Behrens ging bei seiner Schrift konsequent von dem Begriff der gegossenen metallenen Type aus. Er vermied alles, was an das Handschriftliche, an die freispielende, malende Federtätigkeit erinnern könnte. Seine Schrift ist nicht weich und rund gepinselt, sondern scharf und gerade geschnitten. Man denkt weniger an Rohrfeder als an Stahlfeder. Dies Stählerne, rechtwinklig Starrende wird dem Auge bei anhaltender Lektüre freilich etwas störend.

Neue Handschrift findet man auch in den Vignetten. Der Buchschmuck von Peter Behrens, den er der Kochschen Zeitschrift, den Hartleben-Büchern des Fischerschen Verlages und den Publikationen des Darmstädter Hügels widmete, ist meist linear; aus der weichen,

Lebensfürst sich des Todes Banden.

8. Das finstre Tal will ich einmal durchwandeln ohne Grauen; denn durch dich, Erlöser, ists mir der Weg zum Schauen.

9. Ich preise dich, erforsche mich und siehe, wie ichs meine; ja, Du siehst es, wenn ich still meinen Dank dir weine.

10. Vergeß ich dein, so werde mein in Ewigkeit vergessen. Herr, ich will, so lang ich bin, deine Lieb ermessen.

73

Melodie: Nun laßt uns den Leib begraben etc.

Der du, Herr Jesu, Ruh und Rast in deinem Grab gehalten hast, gib, daß wir in dir ruhen all und unser Leben dir gefall.

2. Verleih, o Herr, uns Stärk und Mut, die du erkauft mit deinem Blut, und führ uns in des Himmels Licht zu deines Vaters Angesicht.

3. Wir danken dir, o Gottes Lamm, getötet an des Kreuzes Stamm; laß ja uns Sündern deine Pein den Eingang in das Leben sein.

74

O Traurigkeit, o Herzeleid! Ist das nicht zu beklagen? Gott des Vaters einziger Sohn wird ins Grab getragen.

2. O große Not, der Herr liegt tot! Am Kreuz ist er gestorben, hat dadurch das Himmelreich uns aus Lieb erworben.

3. O Menschenkind, nur deine Sünd hat dieses angerichtet, da du durch die Missetat warest ganz vernichtet.

4. Dein Bräutigam, das Gotteslamm, liegt hie mit Blut begossen, welches er ganz mildiglich hat für dich vergossen.

5. O selig ist zu aller Frist, der dieses recht bedenket, wie der Herr der Herrlichkeit wird

Schrift und Schmuck „Liturgisch“
von der Schriftgießerei
Gebr. Klingspor · Offenbach · Main

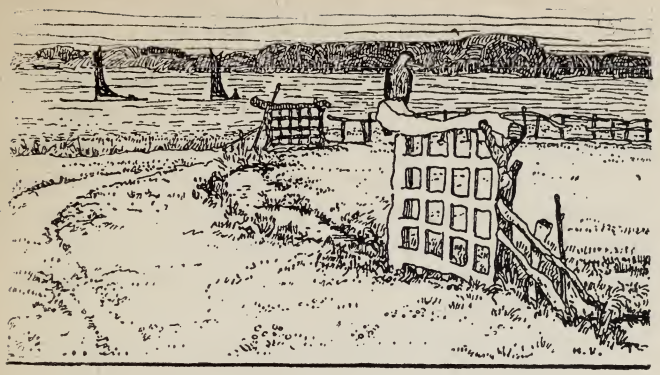
labyrinthisch verschlungenen Linie seiner Anfänge strebte der spätere Behrens, der sich immer mehr einem etwas krampfhaften Pathos und Weihestil verschrieb, zum Geometrischen, er näherte sich der puritanisch steilen Art der Wiener, die mit viereckigen und dreieckigen Flächen Zusammensetzspiel treiben. Man denkt an Olbrichs preziöses, nadelspitzes, geometrisches Ornament. Freier und heiterer schien Behrens, als er seine anmutigen Gläser blühen und wachsen und auf dem Titelblatt des „Rosenmontag" füllige Frakturlinien sich runden und groſsohrig Otto Erichs Dichterhaupt in seiner ganzen ironisch-nachdenklichen Würde umrahmen lieſs.

Moderne Handschrift zeigen auch die einfallsreichen Buchkünstler J. V. Cissarz und Pankok. Sie bevorzugen beide die farbige Nuance im Dekor, die, wie es auch der raffiniert einfache Umschlag der Cassirerschen Fromentin-Ausgabe mit dem Mattgrün und Schwarz auf weiſsem Grunde zeigt, groſse Delikatesse haben kann. Cissarz und Pankok statteten im Auftrage der Reichsdruckerei den Weltausstellungskatalog für Paris aus. Cissarz umzog die gelbe Schrifttafel des Buchgewerbeumschlags mit einem olivgrünen Blätterrahmen, und die Seitenzahlen setzte er als spitzen grünen Wimpel mit gelber Ziffer in die Ecke. Pankoks Vignetten und Kapitelköpfe sind ornamentale Rahmen von besonderem, oft eigensinnigem Schnitt. Oft wirken sie etwas kompakt,

Titel von Cissarz

dicksträhnig, gleich verknoteten Adern oder Mammutrippen. In ihrer Umrahmung liegen als Durchblicke zarte, hauchige Landschafts- und Architekturperspektiven, Brücken, Schiffe und der Eiffelturm in duftiger Ferne als Nebelbild. In leiser Tönung schwimmt das auf gelbem Papier. Blafsgrau, blafsgrün sind die Einfassungen, und noch matter nuanciert zerfliefsen in ihr diese schwebenden Konturen.

Für die deutsche Ruskin-Ausgabe, die man dem Diederichsschen Verlag zu danken hat, traf Cissarz in seinen Titel- und Umschlagsbordüren gut die Mischung aus Grazie und Ernst, aus Blühendem, Sprieſsenden und dabei doch Gehaltenem und Geschlossenem, und die Seitenzahl umspielte er links und rechts mit weifsen, blaugrauen Linienphantasien im Kopenhagener Ton.



DEN KULTURFORTSCHRITT IM MODERNEN Buchgewerbe erkennt man am deutlichsten, wenn man sich mit dem Einband beschäftigt. Alle Varietäten sind vorhanden, und alle werden gleich sicher behandelt. Der beliebteste ist der Leinenband nach englischem Muster. Eckmanns Einbände der Ibsen-, Hofmannsthal-, Hauptmann-Ausgaben des Fischerschen Verlages liefern dafür gelungene Beispiele. Eckmann komponierte für die grofse Ibsen-Ausgabe ein kraftvolles, runenartig verschlungenes Bandwerk schwarz auf grau. Er schmückte mit graziösem Rankenspiel von mattem Gold, warmem Grün und leisem Rot den Vorhang zu Hofmannsthals „Theater in Versen“, und den Titel zu Schlenthers Hauptmannbuch umrahmte er mit graublau flimmernden Blüten,

die wieder an den weichen koloristischen Schmelz dänischer Porzellane erinnern. Und was dabei am wichtigsten ist, er vernachlässigte nie den Rücken. Nichts wirkt kärglicher, als wenn der Vorderdeckel eine künstlerische Handschrift zeigt und der Rücken sich mit der konventionellen Brotschrift des Buchbinders begnügen muſs. Bei Eckmannschen Einbänden ist der Rücken nie partie honteuse.

Neu erkannt ward die anspruchslose Schönheit der alten Pappbände, die, wenn der rauhe Stoff farbig gut mit dem Titel abgestimmt ist, so reizend sein können. Der Insel-Verlag, Bruno Cassirer, Julius Zeitler bedienten sich ihrer.

Und groſszügig komponiert und dabei voll vornehmster Einfachheit stellt sich die Gerhart Hauptmann-Ausgabe des S. Fischer-Verlages dar: mit gelbgrau schlichtgemusterten Decken, einem geradkantigen Pergamentrücken, in kräftig gerundeten Frakturzügen von E. R. Weiſs mit den Dramentiteln beschrieben, und wuchtigen, voll Kraft und Helle aufgebauten Textseiten — sechs Marksteine deutscher Hausbücherei.

Auch der Ganzlederband, der königliche Einband wird nun nicht mehr vernachlässigt. Für alle kunstreichen Techniken seiner Behandlung haben wir einen Künstler in Paul Kersten. Die kostbaren Pergamenthüllen Melchior Lechters wurden schon genannt, ebenso Voglers Einbände zu J. P. Jacobsen, die Smaragdhülle der

Tausendundeinen Nacht und Orliks Lafcadio Hearn-einbände und die braunsamtigen Wildlederdecken der Piperschen „Contes drôlatiques"-Ausgabe. Schwelgerisch, des Dichters würdig ist der Pergamentquartant der „Francesca da Rimini" d'Annunzios; ein italienischer Künstler de Carolys hat ihn und die gesamte typographische Ausstattung für die italienische und die deutsche Ausgabe des Fischer-Verlages entworfen.

Einbände von hoher Qualität stammen auch aus den Wiener Werkstätten Koloman Mosers und Josef Hoffmanns. Hier werden besonders die Ganzpergamentbände gepflegt. Sie erhalten einen Schmuck, der gleichzeitig Zweckfunktionen übernimmt in dem farbigen, reich verschleiften, durchgezogenen Verschnürungsbändchen. Von anderen österreichischen Buchkünstlern seien bei dieser Gelegenheit aufser den schon genannten Olbrich und Orlik gleich noch erwähnt: Heinrich Leffler und Josef Urban mit ihren Phantasien zu altdeutschen Märchen.

Den neuen Einbänden fehlt es nicht an hübschen Vorsatzpapieren, die im Linienspiel geblümt, gewässert, marmoriert oder mit Wolkenbändern und Filigrangespinst sehr gut in der farbigen Ausgeglichenheit und den stets apart gemischten Nuancen sind. Köstliche Vorbilder dafür in phantastischem Formenspiel und raffinierter Farbenstimmung lieferte Japan. Die Kunst des Hinhauchens, des Hinwerfens eines Motivs ist

bestrickend. Von deutschen Künstlern haben sich im Entwerfen von Vorsatzpapieren besonders Peter Behrens, der Karlsruher E. R. Weiſs, Chr. Ferd. Morawe, Gertrud Morawe und Otto Eckmann betätigt. In ihren Kompositionen mischen sich wie auf guten Tapeten und wie auf weich abgetönten Keramiken die Farben gleitend ineinander.

Und eine fabelhafte Erfindungsfülle zeigten die Vorsatzpapiere von Lilli Behrens in der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1907.

Gärten der Tiefsee erwachen in ihren koloristischen Phantasien mit Kräuselsternen, schwimmenden Purpurschwämmen, Wellenbändern, von spriefsigem Grün durchzuckt, metallischen Fischflossen, wie die Augen der Meermänner, Korallen-Astwerk, flimmernden Eisnadeln, zartschimmerigem Aderwerk der Medusen — Japonnerien eines bewundernswerten Geschmacks.

Bemerkenswert für den Stand des modernen Buchgewerbes, erscheinen die kleinen Breviere und Vademekums, die Taschenbücher, die in liebevoller künstlerischer Durchbildung jetzt von mehreren Verlagen ediert werden, und die in ihrer Handlichkeit, Beweglichkeit und Billigkeit sich so recht als die Bücher unserer Zeit behaupten. Die jüngsten und modernsten sind die ersten Bände der Grofsherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe in Ganzleder, von denen der eine sechs Werke Goethischer Prosa, der andere fünf Schillerdramen enthält und dabei nicht

stärker als ein mässiges Notizbuch ist. Das Papier ist wie Seidenpapier dünn, ohne durchzuschlagen, und der Druck deutlich, freilich der papierenen Not zuliebe, nadelfein und blafs. Das Buch schont in seiner eleganten Schlankheit die Tasche mehr als die Augen, aber es hat doch grofse Lockung, ein solches Quantum Goethe in solchem minutiösen Umfang bei sich tragen zu können. Hier sieht man durchaus modernes Prinzip, und unwillkürlich denkt man an Kraft und Stoff in der Liebigschen Fleischextrakttube für die Reise.

Wer nur ein Werk zu verweilendem Geniefsen bei sich tragen will, wird die Fischersche Pantheon-Ausgabe, gleichfalls in flexibelem Lederband, vorziehen. Sie war nach dem englischen Dent-Muster die erste solcher neueren deutschen Kleinausmünzungen der schwerfälligen Gesamtwerke.

Ein ganzes Bildungsarchiv in solchem Stil und Format schuf mit glücklicher Idee der Verlag Marquardt & Co. Kultur, Literatur, Kunst und Musik sind seine vier Felder. Zahlreiche Bändchen erschienen, in denen jedesmal gut reproduziertes Bildermaterial die Stimmung gut und wirkungsvoll assoziativ begleiten. Papp-, Leinen- und mit goldenen Empirevignetten gezierte Pergament- und Lederdecken hüllen die Bücher ein.

EINE WICHTIGE ROLLE IN DER neuen Buchkultur spielt die neue Verlegergeneration. Sie gibt sich nicht mehr mit Halbheiten ab, sondern strebt, wie die Vorfahren aus dem Plantinhause, nach dem Gesamtkunstwerke. Während in den Anfängen der Bewegung im besten Fall Vignetten, Umschlag und Titel bei einem Künstler bestellt wurden und diese Garnierung dann einem gleichgültig schablonenmässig hergestellten Buche auffrisiert wurde, wird jetzt die ästhetische Gesamtregie einem Künstler übertragen, und die erste und wichtigste Sorge gilt nicht dem Fassadenausputz mit Schnörkeln und Linienverschlingungen, sondern der inneren Architektur, dem Letternaufbau der Buchseite. So war Melchior Lechter früh schon Geschmacksverweser für die Bücherei der „Blätter für die Kunst", und er ist wohl der konsequenteste Baumeister für die Bücher, die seiner Welt zugehören.

Buchgewerblich noch wichtiger erscheint es, daſs heute auch schon Bücher von vollkommener Harmonie ohne Beistand eines Künstlers hergestellt werden, die ihren ästhetischen Reiz in Druck, Satzbild, Papier und Einband haben, die Kultur besitzen und daher den Schmuck entbehren können.

Ein groſser Kulturfortschritt ist darin zu sehen, daſs heut Arbeiten, die man in erster Freude nach langem Entbehren bereitwillig „angewandte Kunst“ nannte, nun schon selbstverständlich wirken. Und das hängt eben mit der neuen Verlegergeneration zusammen, die nicht nur Bücher herausbringt, sondern wie jene patrizischen Ahnen, mit eigenem sicheren Geschmack ihnen ihr Kleid wählt. Ob kostbar, ob schlicht, das ist nicht das Entscheidende, sondern ob jedem Buche sein Stil richtig gefunden und konsequent zum Ausdruck gebracht wird.

Neben den Verlagen sind es die Druckereien, die von Jahr zu Jahr die Erkenntnis der ästhetischen Aufgabe erweitern. Sie sind nicht nur Auftrag-Ausführende für die Verleger, sondern Bundesgenossen, und diese Allianz kann zwar die fruchtbare Personalunion der aus einem Guſs schaffenden Druckerverleger der alten Zeiten nicht ersetzen, aber sie bedeutet doch eine stärkere geistige Interessengemeinschaft als früher. Die Reichsdruckerei, Drugulin, Otto von Holten, Pöschel & Trepte, die Janus-Presse von Pöschel & Tiemann und die jungen

Steglitzer Werkstätten seinerzeit von Ehmke und seinen Freunden begründet, drucken nicht bloſs, sondern bei ihnen ist die Kraft der Buchregie und der Inzsenierung lebendig, und wechselseitig geht die Anregung zwischen Verleger und Drucker. Wenn das Publikum jetzt will, dann hat es eine deutsche Buchkunst.

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50

Soeben erschienen

MICHELAGNIOLO

Von

Hans Mackowsky

Mit 61 Heliogravüren, Vollbildern in Tonätzung und Faksimiles

Buchschmuck von Prof. F. Nigg

Preis 18 M., gebunden in Pergament 22 M.

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen.

Band 1. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
Band 2. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von C. GURLITT
Band 3. BURNE-JONES von WALCOLM BELL
Band 4. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
Band 5. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
Band 6. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 7. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 8. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von R. MUTHER
Band 9. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
Band 10/10a. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
Band 11. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 12. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
Band 13. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI
Band 14. PRAXITELES von HERMANN UBELL
Band 15. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
Band 16. BOTTICELLI von ÉMIL SCHAEFFER
Band 17. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
Band 18. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 19. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
Band 20. GIORGIONE von PAUL LANDAU
Band 21. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG
Band 22. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
Band 23. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER
Band 24. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS
Band 25. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER
Band 26. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT

Fortsetzung auf nächster Seite

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band 27. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM
Band 28. PSYCHOLOGIE DER MODE von W FRED
Band 29. FLORENZ U. S. KUNST von G. BIERMANN
Band 30. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER
Band 31. PHIDIAS von HERMANN UBELL
Band 32. WORPSWEDE von HANS BETHGE
Band 33. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED
Band 34. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von O. BIE
Band 35. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER
Band 36. MODERNE ZEICHENKUNST von OSCAR BIE
Band 37. PARIS von WILHELM UHDE
Band 38. POMPEJI von EDUARD VON MAYER
Band 39. MORITZ VON SCHWIND von OTTO GRAUTOFF
Band 40. REMBRANDT von RICHARD MUTHER
Band 41. DANTE GABRIEL ROSSETTI von H. W. SINGER
Band 42. ALBRECHT DÜRER von FRANZ SERVAES
Band 43. DER TANZ ALS KUNSTWERK von OSCAR BIE
Band 44. CELLINI von W. FRED
Band 45. PRÄRAFFAELISMUS von JARNO JESSEN
Band 46. DONATELLO von WILLY PASTOR
Band 47. FÉLICIEN ROPS von FRANZ BLEI
Band 48. COURBET von RICHARD MUTHER
Band 49. MADRID von W. FRED
Band 51. WAS IST MODERNE KUNST? von OSKAR BIE
Band 55/56. MAX LIEBERMANN von R. KLEIN
Band 59/60. KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIE von F. MATTHIES-MASUREN
Band 61/62. MÜNCHEN ALS KUNSTSTADT von E. W. BREDT
Band 63/64. KORIN UND SEINE ZEIT von FR. PERZYNSKI

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung, kartoniert . . . . . à M. 1.50
ganz in Leder gebunden . . . . . à M. 3.—
Doppelbände . . . . . M. 3.— bzw. M. 5.—

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

91-B 7833

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00032 2566

Adolf Gertz G. m. b. H.
= Charlottenburg =
Danckelmannstrasse 3